شوقي على المسرح

تأليف

إدوار حنين

دراسة وتحقيق

د. سامي سليمان أحمد

Ministry of Culture
National Center of
Drama,Music,Folkloric Arts





تصدر عن المركز القومى
للمسرح و الموسيقى و الفنون الشعبية

وزارة الثقافة

فاكس (٧٣٦ ٩٣ ٨٧)
الموقع على شبكة الإنترنت
www.nct.org.eg



حضور التراث وتراث الحضور

عاشت مصر الدول التي السابقة في تتابع غير مرتب في فترات تاريخية كان حضور مصر فيها فاعلاً في الحضارة الإنسانية وبشكل نموذجاً لما يكون عليه الحضور المؤسس ، ووجدنا بعضًا من مفكري ومؤرخي الحضارات الأخرى دوراً نقل التجربة الحضارية المصرية وأركانها من فنون وعلوم ، بل ولا أبالغ إن أضفت "وعقائد" لتكون إضافة لبناء حضاراتهم كما حدث من اليونان والرومان الذين سعى فلاسفتهم وأطباؤهم وعلماؤهم وراء دراسة أسباب ازدهار حضارة مصر الفرعونية ، ثم توالت الحقب والعصور وتتابعت فترات الازدهار والتراجع الحضاري الذي تسببت فيه قوى استعمارية تعمدت تراجعها ، لكن المؤكد أن مصر عاشت في فترات التراجع الحضاري على تراث هذا الحضور ،

وأعني به أصداء هذا الدور المصري المزدهر في الفترات التي سبقت هذا التراجع ، ولكن هل استمرت مصر معتمدة على "تراث الحضور" هذا ؟ .

أعتقد أن التوجه الحالي نحو تحديث أركان دولة الثقافة في مصر وكذلك النهضة التي تشهدها مجالات الثقافة المختلفة وعمليات الإحياء للعناصر الثقافية تمثلها الآثار والمخطوطات القديمة والفنون المصرية هو ما أعني به "حضور التراث" .. ولشد ما نكون احتياجًا إلى استمرار عمليات الإحياء هذه حتى نتوجه الآن "أمن المقال" ، وبخاصة إحياء تراث مسرحنا العربي .

وزير الثقافة

مقدمـــة

ما يزال يغلب على معظم دارسي النقد العربي الحديث التعامل مع تاريخه- لاسيما المرحلة الممتدة من منتصف القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين- على أنـــه تاريخ نقد الشعر الغنائي، ورغم أن عددًا من دارسي تاريخ النقد العربي قد قدموا دراسات عن تاريخ النقد المسرحي، مثل دراسات السيد حسن عيد وأحمد شمس الدين الحجاجي، أو تاريخ النقد الروائي والقصصي مثل دراسات أحمد إبراهيم الهواري وعلي شلش وإبراهيم عوض- فما يزال معظم دارسي تاريخ النقد العربي الحديث يرونه تاريخًا مختصًا بنقـد الشعر الغنائي وحده. ولعل ثمة مجموعة من الأسباب التي دفعتهم إلى اتخــاذ الموقــف، ومنها أن معظم النتاج النقدي المتصل بنقد الرواية والقصة والمسرحية مقالات مطوية في بطون الدوريات المختلفة، كما أن بعض الكتابات النقدية المهمة لم تعــد متاحـــة لهــؤلاء الدارسين، ومن هذه الكتابات هذا الكتاب الذي نعيد نشره ودراسته، وهو كتــاب «شــوقي على المسرح» الذي نشره مؤلفه «إدوار حنين» فصولًا منجمة في مجلة «المشرق» فــي عامي ١٩٣٤، ١٩٣٥، ثم نشره كتاباً عن المطبعة الكاثوليكية في بيروت ١٩٣٦، وهو- فيما نرى- أول كتاب في النقد العربي الحديث يُخصص لدراسة إبداع عربي مُنْــتمٍ إلــى واحد من الأنواع الأدبية الحديثة (المسرحية، والرواية، والقصة القصيرة).

ولقد قرأنا فصول الكتاب في أعداد مجلة المشرق (١٩٣٤- ١٩٣٥) وتبين لنــا أن أهميته لا تعود، فحسب إلى سبقه الزمني في مجال نقد الأنواع الأدبية الحديثة، بل تــستند أيضًا إلى ما يبدو لنا فيه - من تحليله وقراءته قراءة نقدية- من بلورة منهجيـــة لدراســة النص المسرحي العربي، مما جعلنا نرى فيه محاولة مبكرة لتأصــيل النقــد المــسرحي الجمالي في ثلاثينيات القرن العشرين.

وقد رأينا أن نعيد نشر هذا الكتاب اعتمادًا على طبعته الأولى بمجلة المشرق، وقمنا بتصويب الأخطاء الطباعية، وضبط النصوص التي قدمها المؤلف من مسرحيات شــوقي الشعرية واعتمدنا في ذلك على الطبعة المحققة التي أصدرتها الهيئـــة المــصرية العامـــة للكتاب عام ١٩٨٤، كما أضفنا بعض التعليقات التي وضعناها في نهاية مــتن الكتــاب، والتي ميزناها- في ثنايا المتن- بهذه الأقواس [ ] وبالأرقام الإفرنجية .

وقد حاولنا أن نتعرف على عدد من المعلومات الأساسية المتصلة بـإدوار حنـين وكتاباته الأخرى، فعدنا إلى معجم الأعلام، ومعجم المسرح بأجزائه المختلفة، وكتب تاريخ الأدب والنقد العربي وفهارس المكتبات الكبرى، وشبكة المعلومات الدولية فلم نجد فيهـا جميعاً أي معلومات تضيء لنا ما يتصل بإدوار حنين وكتاباته، وحتى أعداد مجلة المشرق التي نشر فيها حنين فصول كتابه لم نجد فيها شيئًا سوى مقال كتبه حنين عن كتاب أمين الريحاني «أنتم الشعراء»، ونشره في العدد الثاني من أعداد سنة ١٩٣٤.

وقدمنا لهذه النشرة بدراسة مطولة لمتن الكتاب سعينا فيها إلى الكشف عن دوره في بلورة الاتجاه الجمالي في النقد المسرحي في ثلاثينيات القرن العـشرين، وفـي صـياغة منهجية نقد النص المسرحي العربي. وقد تطلبت تلك الدراسة إعادة وضع كتاب حنين في سياقين من سياقات النقد العربي التي يتصل بها بقوة؛ أولهما هو سياق نقد الأنواع الأدبية الحديثة في الأدب العربي منذ منتصف القرن التاسع عشر حتى ثلاثينيات القرن العشرين، وثانيهما دراسات نقاد مسرح شوقي من الذين قدموا كتاباتهم النقدية من الأربعينيات حتى منتصف التسعينيات من القرن العشرين؛ كمحمود حامد شوكت، ومحمد منـدور، وأحمـد شمس الدين الحجاجي. ولعل وضع دراسة حنين في إطار مقارنة مع تلك الدراسات قـد كشف عن أن كثيرًا من النتائج التي انتهى إليها حنين بصدد مسرحيات شوقي قـد ظلـت باقية في دراسات النقاد التالين له رغم تعدد المنظورات النقدية التي كانوا ينطلقون منهـا، والتي كانت مختلفة، بطبيعة الحال، عن منظور حنين النقدي.

وكل ما نرجوه أن تسهم نشرة هذا الكتاب ودراسته في إضاءة جانب من جوانـب تاريخ النقد العربي في ثلاثينيات القرن العشرين، وفي دفع دارسي النقد العربي الحـديث إلى إعادة تأمل تاريخه واتجاهاته.

«شوقي على المسرح»

وتأصيل النقد المسرحي الجمالي في ثلاثينيات القرن العشرين

(١)

.مع بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر ــ أو قبلها بقليل ــ أخذ الأدباء العرب المحدثون – في مصر والشام خاصـــــة – يكتبون إبداعات تدخل في إطار الأنواع الأدبية الحديثة (الرواية ، والمسرحية، والقصة القصيرة) ، ولقد احتاجت تلك الأنواع الجديدة إلي قرن كامل حتى تصبح أشكالا أدبية وفنية مقبولة لدى كثير من الفئات الاجتماعية المختلفة، من ناحية ، وقادرة ، من ناحية ثانية ، علي الاندراج في هيكلية الأنواع الأدبية في الثقافة العربية ، بل إنها أعادت ــ نتيجة التغيرات الاجتماعية بصفة خاصة ــ تشكيل تلك الهيكلية ، يدل على ذلك ملاحظة المكانة التي نالها المسرح والرواية منذ مرحلة خمسينيات القرن العشرين.

وطوال قرن التأصيل كان على مبدعي تلك الأنواع ونقادها السعي إلى مجابهة التحديات الاجتماعية والثقافية التي كانت تحول دون استقرارها في الثقافة العربية الحديثة، وكان التأصيل ــ بوصفه سعياً إلى تثبيت الأنواع الجديدة في المجتمع والإبداع العربي ،وكشفاً عن الوظائف التي تستطيع تلك الأنواع تأديتها ــ محور جهد مشترك أسهم فيه هؤلاء المبدعون والنقاد، وإن اختلفت صورته عند كل فريق منهما؛ فقد سعى المبدعون المسرحيون ، على سبيل المثال ، إلى الإفادة من أنماط القصص الشعبي ومن فنون الفرجة الشعبية ومن فنون الغناء العربي ،وذلك ما تكشف عنه نصوصهم[١] ، بينما كان النقاد يسعون إلى تحديد الملامح الجمالية لتلك الأنواع في إطار الإفادة من الكتابات النقدية الغربية التي أتيحت لهم ، ويقومون، أحيانا ، بالكشف عن وجوه التلاقي بين هذه الأنواع الجديدة وما يشابهها من الأشكال التراثية والحية .

([١]) حول هذا الجانب يمكن مراجعة الدراسات التالية :

– سعد الدين حسن دغمان : الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي ، جامعة بيروت العربية، ١٩٧٣.

– فائق أحمد مصطفى : أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر، دار الرشيد للنشر، العراق ١٩٨٠.

ويكشف النظر ــ من منظور تاريخي صرف ــ إلى ما أنتجه النقاد المهتمون بالأنواع الأدبية الجديدة، في قرن تأصيلها عن أن هؤلاء النقاد كانوا يتوجهون صوب النقد الأوربي ــ السابق عليهم دائماً والمعاصر لهم أحياناً ــ يستمدون منه كثيرًا من التصورات والمفاهيم النقدية المرتبطة بتلك الأنواع ، ويسعون إلى تطبيقها على الإبداعات العربية .ولكن اللافت للانتباه أن الكتابات النقدية التي قدمها هؤلاء النقاد قد ظلت ــ لأكثر من ثمانية عقود– ماضيةً في إطار محدد؛ سواءً أكانت مقالات نُشرت في الدوريات ، أو مقدمات للنصوص الإبداعية كتبها المؤلفون أو النقاد ، ولم يحدث حتى بداية الثلاثينيات أن خصص واحد من النقاد كتابا يقصره على تناول الإبداعات العربية في إطار الرواية أو المسرحية ،ولايستثنى من هذا كتابا " كليمات في علم الروايات " الذي ألفه حكمت بك شريف بلبنان عام ١٨٩٤، و" قضية التمثيل الفكاهي " الذي أصدره محمود نظيم رمزي بالقاهرة عام ١٩١٩، وكلاهما مفقود[٢]، بل إنهما مجهولان لدي كثيرين من دارسي تاريخ النقد الروائي والنقد المسرحي العربي .ولهذا يعد كتاب " شوقي علي المسرح " هو أول كتاب مخصص بكامله لتناول إبداع واحد من كتاب الأنواع الأدبية الحديثة ، وقد أصدره ادوارد حنين عن المطبعة الكاثوليكية في بيروت عام ١٩٣٦، وإن كان قد بدأ في نشر فصوله منجمة مع بداية عام ١٩٣٤ في مجلة المشرق، حيث نشرها في أربعة من

---

(٢) ذكر على شلش أن جورجي زيدان قد أشار إلى كتيب "كليمات في علم الروايات" في مجلة الهلال عام ١٨٩٤ ، ثم قال (ويبدو أن هذا الكتيب المجهول ، الذي لم ينوه به أحد سواه في مصر ، لم يكن ذا بال، وإلا لنال اهتماما أكبر ما جاء به على نحو ما كان يفعل أحيانا. ولكن كان من المنتظر أن يثير فيه الحماسة لمناقشة قضايا التأليف والترجمة، أو يفتح من خلاله باب المناقشة النظرية في الموضوع .ومع ذلك لم يفعل ، واكتفى بملاحظاته المجاملة العابرة).انظر :على شلش : نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث ، طبع مكتبة غريب ، القاهرة ١٩٩٢ ، ص٨٦. ومن المفيد أن نلاحظ أنه بعد ذلك بسنتين فقط عثر محمد كامل الخطيب على "فصل"من هذا الكتاب ونشره ضمن استدراكاته على "نظرية الرواية" والتي قدمها ــ أي المستدركات ــ في الجزء الثاني من كتابه نظرية المسرح ،انظر : نظرية المسرح ، الجزء الثاني ، ص ــ ص ١٠٣٧ ــ ١٠٤٨ ، طبع وزارة الثقافة السورية ، ١٩٩٤.

أما كتاب "قضية التمثيل الفكاهي" فقد أشار إليه أحمد شمس الدين الحجاجي ،ولم يعثر عليه ، وإن عرض كتابات النقاد عنه في الدوريات عام ١٩١٩ ، انظر : أحمد شمس الدين الحجاجي : النقد المسرحي في مصر (١٨٧٦ ــ ١٩٢٣) الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة كتابات نقدية ، ١٩٩٣ ، ص ــ ص ١٤٨ ــ ١٤٩.

أعدادها[٣] وستعتمد دراستنا علي هذه النشرة إذ لم نستطع العثور علي طبعته التي أشرنا إليها.

ويمثل هذا الكتاب ــ فيما نرى ــ تأصيلاً للنقد المسرحي العربي عامة والجمالي خاصة في ثلاثينيات القرن العشرين لأنه أول كتاب يخصصه ناقد عربي في قرن تأصيل الأنواع الأدبية الحديثة لكتابات مبدع عربي حديث هو أحمد شوقي (١٨٧٠ ــ ١٩٣٢) أبدع في المسرح الشعري ، ولا تستند أهمية دراسة حنين إلى سبقها الزمني فقط ، بل تعود إلى أن حنين قد بلور فيها نهجاً نقدياً لدراسة النص المسرحي ، فإذا قرنا دراسته بكتابات النقاد الآخرين السابقين عليه تبين لنا أن تخصيص حنين دراسته لمسرحيات شوقي قد جعله مطالبا ببلورة طرائق دراسة النص المسرحي المحلي (أي الذي أنتجه كاتب عربي) وهذا ما استطاع حنين تحقيقه مستفيدا في هذا من اجتهادات نظرية قدمها بعض النقاد السابقين عليه . وتبدو جدة الإضافة التي قدمها حنين في اعتماده منحى جماليا يقوم علي تحليل مختلف العناصر البنائية في نصوص شوقي المسرحية ، وسعيه إلي الكشف عن الأدوار المتعددة التي قامت بها تلك العناصر في نصوص شوقي المسرحية ،وإفادته من النقد المسرحي الأوربي ــ الكلاسيكي المحدث علي وجه الخصوص ــ دون أن تكون تلك الإفادة حائلة بينه وبين استكناه ما في مسرحيات شوقي من جوانب جدة أو اختلاف عن أمثالها من النصوص الأوربية.

ولعل أهمية تلك الجوانب السابقة تتبدي من قرن دراسة حنين بموقف الإحيائيين التنويريين والتعبيريين السابقين عليه والمعاصرين له ، فمثل هذا القران دال كاشف عن دور دراسة حنين في تأصيل النقد المسرحي الجمالي خاصة ، ونقد الأنواع الأدبية الحديثة عامة. فحين واجه الناقد الإحيائي التنويري إبداع الأنواع الأدبية الحديثة أخذ يعمل علي الإفادة من النقد الأوروبي ؛ فنقل الجوانب الأساسية من نظرية الأنواع الأدبية الغربية ،

---

(٣) انظر نشرة الكتاب في مجلة المشرق على النحو التالي :

- التمثيل العربي ، عدد تشرين ــ كانون الأول ، ١٩٣٤ ، ص ــ ص ٥٦٣ ــ ٥٨٠ .
- شوقي والتاريخ : تلخيص رواياته ــ موقفه من التاريخ ،عدد كانون الثاني ــ آذار ١٩٣٥، ص ــ ص ٦٨ ــ ٩٢.
- شوقي والفن ، عدد نيسان ــ حزيران ١٩٣٥ ، ص ــ ص ٢٧٣ ــ ٢٨٩.
- شوقي والفن ، نظرات تحليلية في مصرع كليوباترا ، عدد تموز ــ أيلول ١٩٣٥ ، ص ــ ص ٣٩٤ - ٤٢٨.

في صيغتها الكلاسيكية المحدثة ، علي نحو ما تجليه مقالات نجيب الحداد الثلاث (١٨٩٧) المعنونة بـ" مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي"[٤] ،وأفاد من نظرية المحاكاة في صيغتيها الأرسطية والكلاسيكية المحدثة في صياغة تصوره حول طبيعة المسرح[٥]، كما أفاد من عدد من التصورات الغربية حول الخيال ودوره في إكساب الأدب عددا من خصائصه الجمالية، ودوره في تفسير تأثير الأعمال الأدبية علي المتلقي[٦].

وأما الناقد التعبيري فإنه لم يجد "أدني غضاضة " في أن يعلن ــ جهاراً ــ استناده إلى أصحاب نظرية التعبير الأوروبية ، وهذا ما يتواتر في نصوص العقاد ، والمازني ، وطه حسين ، وعبد الرحمن شكري ، وأحمد ضيف ، وغيرهم من النقاد التعبيريين في الفترة الممتدة من العقد الأخير من القرن التاسع عشر وحتى نهاية الأربعينيات من القرن العشرين .

ولكن ثمة ظاهرة مشتركة جمعت بين الناقد الإحيائي التنويري والناقد التعبيري المعاصر له حتى نهاية الأربعينيات من القرن العشرين تتمثل في غلبة اهتمامهما بنقد الشعر الغنائي علي اهتمامهما بنقد الأنواع الأدبية الحديثة .فرغم دفاع النقاد التعبيريين عن التجديد وإدراكهم أن الرواية والمسرحية دالان عليه ، ورغم إسهام بعضهم في كتابة الرواية والقصة القصيرة ــ رغم هذا وذاك تكشف مراجعة كتابات العقاد والمازني وطه حسين أن كُلاً منهم قد اكتفى بكتابة عدة مقالات عن بعض الروايات والمسرحيات ، ولم يكن نقد الأنواع الأدبية الجديدة واحدا من الاهتمامات الأساسية لدى هؤلاء النقاد . ورغم أن أحمد ضيف (١٨٨٠- ١٩٤٥) كان يشاركهم المسلك ذاته فإنه قد تقدم خطوة مهمة في سبيل تأصيل الأنواع الأدبية الحديثة ؛ إذ جعل من صيغة البلاغة (= الأدب) صورة الاجتماع وسيلة لذلك التأصيل عن طريق الموازنة بين مقومات تلك الأنواع وما تأصل في

---

(٤) انظر نجيب الحداد : مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي ، منشور ضمن مختارات المنفلوطي ، الطبعة الرابعة ، المكتبة التجارية الكبرى ، ١٩٥٤ ، ص ــ ص ١٢٠- ١٣٨.

(٥) انظر : أحمد شمس الدين الحجاجي : النقد المسرحي في مصر (١٨٧٦ ــ ١٩٢٣) ، مرجع سابق ، ص – ص ٧٣ - ٨٢.

(٦) حول التأثيرات الأوربية في مفهوم الخيال عند الإحيائيين ، انظر : جابر عصفور : قراءة التراث النقدي، الطبعة الأولى ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ــ الكويت ١٩٩٣ ، ص ــ ص ٣٢٨ ــ ٣٣٢ .

الممارسة الأدبية والنقدية في التراث العربي وامتداداته المعاصرة لضيف ، وعن طريق السعي إلى الكشف عن المقومات الجمالية الاجتماعية لتلك الأنواع[٧].

ورغم أن مرحلة الربع الأول من القرن العشرين قد برز في عقدها الثاني اسم محمد تيمور (١٨٩٢ ــ ١٩٢١) بوصفه كاتبا وناقدا مسرحيا ــ فضلا عن كونه شاعرا وكاتبا للقصة القصيرة أيضا ــ فإن قراءة المقالات التي قدمها في نقد المسرح تكشف عن أنه كان يركز على التمثيل ، وعلى نقد الممثلين المصريين المعاصرين له . وإذا كان تيمور قد سمى عددا من مقالاته النقدية "محاكمة مؤلفي الروايات التمثيلية" وتناول فيها فرح انطون ، وخليل مطران ، وإبراهيم رمزي ، ومحمد لطفي جمعة ــ فإن من اللافت أنه قد ركز جل اهتمامه على مسالك هؤلاء المؤلفين وسلوكهم مع مديري الفرق التمثيلية ، وأساليب الدعاية التي كانوا يقومون بها لمسرحياتهم ، وبعض جوانب إفادتهم من الكتاب الأوربيين . أما نقد الكتابات المسرحية التي قدمها هؤلاء الكتاب فقد شكل حيزا ضئيلا جدا من اهتمام تيمور؛ إذ قدم فيه بعض النقدات العامة[٨].

وأما قسطاكي الحمصي (١٨٥٨ ــ ١٩٤١) الذي يمثل نموذج الناقد الإحيائي التنويري المعاصر لمرحلة ازدهار النقد التعبيري في عقدي العشرينيات والثلاثينيات ــ فقد كشف في الجزء الثالث من كتابه " منهل الوراد إلي علم الانتقاد" ــ ذلك الجزء الذي أصدره عام ١٩٣٥ــ عن أنه يعد الرواية فنا من الفنون الأدبية ، وعن أنها مظهر التجديد الأدبي ، ولكنه كان يرفض ، في الوقت نفسه ، تناول الروايات المصرية والسورية التي صدرت حتى لحظة إصداره ذلك الجزء من كتابه[٩].

إن تلك الظاهرة تشير إلى أن الناقد التعبيري والناقد الإحيائي التنويري قد ظلا عازفين– إلى حد كبير – عن تناول الإنتاج المحلي من الروايات والمسرحيات التي قدمها

---

(٧) لتفصيل هذا الجانب عند أحمد ضيف ، انظر دراستنا : خطاب التجديد النقدي عند أحمد ضيف ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ٢٠٠٣ ، ص ــ ص ٨١ ــ ٩١.

(٨) انظر : محمد تيمور : حياتنا التمثيلية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ ، ص ــ ص ١٠١ ــ ١٤٩.ومن الجدير بالذكر أن نسجل هنا أمرين : أن هذا القسم كان ، في الأصل ، مقالات نشرها تيمور في جريدة السفور عام ١٩٢٠ . كما أن الطبعة الأولى من هذا الكتاب قد صدرت عام ١٩٢٢.

(٩) انظر : قسطاكي الحمصي : منهل الوراد في علم الانتقاد ،الجزء الثالث ، مطبعة العصر الجديد ، حلب ١٩٣٥ ، ص ــ ص ٢٥ ــ ٢٩.

الكتاب العرب حتى أربعينيات القرن العشرين.وحين أخذ عدد من النقاد "الكبار" في الثلاثينيات والأربعينيات يدركون التحول الإبداعي الذي تجلى في شيوع أنماط متعددة من الكتابات المسرحية والروائية وإقبال فئات من القراء عليها ــ لم يتجهوا صوب ذلك الإنتاج المحلي ليقوموا بدراسته وتقويمه وتوجيه كتابه ومتلقيه ، بل اكتفوا بعرض بعض الكتب الغربية التي تعرض الأصول الفنية وأسس كتابة الرواية أو المسرحية، وهذا ما يتجلى بوضوح فيما قدمه أحمد أمين (١٨٨٦ ــ ١٩٥٤) في كتابه "النقد الأدبي" الذي صدر عام ١٩٥٣، وإن كان يعد صورة من محاضراته التي يلقيها بكلية الآداب بجامعة "فؤاد الأول" ــ القاهرة فيما بعد ــ منذ منتصف العشرينيات . وما قدمه أحمد حسن الزيات (١٨٨٩ــ ١٩٦٨) في كتابه "في أصول الأدب" الذي صدر عام ١٩٣٥[١٠].وذلك المسلك يكشف عن أن عزوف النقاد "الكبار" عن تناول الإنتاج المحلي من الأنواع الأدبية الجديدة قد ظل خاصة ملازمة للنقد العربي الحديث حتى أربعينيات القرن العشرين، ولعل ذلك المسلك يفسر ــ بطريقة أو بأخرى ــ تأخر تأصل تلك الأنواع في الثقافة العربية الحديثة.

ولهذا يكشف الإطار التاريخي الملابس لدراسة ادوار حنين لمسرحيات شوقي عن كونها دالة علي جانب من جوانب التحول النوعي الذي أخذ يطرأ علي النقد العربي الحديث في موقفه من الإنتاج العربي في إطار الأنواع الأدبية الحديثة عامة ، والكتابة المسرحية خاصة ، ويمثل هذا الجانب دالا علي الأهمية التي تتضمنها هذه الدراسة.

ومن المفيد أن نلحظ أن دراسة إدوار حنين تنتمي ،بقوة، إلى النقد التطبيقي الذي يوظف عددا محدودا من المقولات النظرية لمعالجة نصوص شوقي المسرحية ، ولا يتوقف كثيرا عند الجوانب النظرية رغم أن مقولاته النظرية كانت مستمدة من النقد الكلاسيكي الفرنسي ومن بعض الاجتهادات التي قدمها بعض النقاد العرب السابقين عليه .ولعل ذلك ما يشير إلى أن الممارسة النقدية العربية (المصرية والشامية تحديداً) السابقة

---

(١٠) انظر أحمد أمين : النقد الأدبي ، الطبعة الخامسة ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٨٣ ، ص ص ٩٢ - ٩٩ ، ١٠٧ - ١٥٨ حيث يعرض للقصة والمسرحية .

وانظر أيضا : أحمد حسن الزيات : في أصول الأدب : محاضرات ومقالات في الأدب العربي ، الجزء الأول ، لجنة التأليف والترجمة ، ١٩٣٥ ، ص - ص ١٢٥ - ٢١٨.

على دراسة حنين قد أسهمت في تقديم بعض التصورات النقدية العامة التي توزعت على أكثر من اتجاه نقدي ، ولكنها لم تكن قد طبقت على مجموعة كتابات كاملة قدمها مبدع عربي في إطار الأنواع الأدبية الحديثة.وذلك ما يكشف عن جانب من جوانب الجدة التي تنطــوي عليها دراســة حنين ،لاسيما أن تحليل دراسته يكشف عن تبلور توجه نقدي مسيطر عليها،وهو الاتجاه الجمالي التي يعنى بدراسة الكتابات الأدبية باحثا فيها عما تنطوي عليه من قيم جمالية أو فنية، وساعيا إلى الكشف عن هذه القيم وبيان الوسائل الإبداعية التي استخدمها أصحاب هذه الكتابات في صياغة تلك القيم . ويبدو أن وضوح ذلك الفهم ــ أو ما يقاربه ــ لدى حنين يفسر ما نلحظه من حرصه على أن يأتي درسه الجمالي شاملا لمختلف العناصر الجمالية المكونة لنصوص شوقي المسرحية، وإن كان من الضروري التأكيد ــ في الوقت ذاته ــ أن ما يتراءى للناقد ــ أيا كان توجهه ــ وهو بصدد درس كُتابات أو ظاهرة ما ــ يتوقف على جملة عوامل من أبرزها التوجه الأساسي المسيطر على تحليله لها .

إن غلبة المنحى التطبيقي على دراسة حنين توجه قارئ دراسته إلى البحث عن مدى تحقق أو عدم تحقق الاتساق والتكامل فيما قدمه ؛ فالاتساق يعنى ــ في هذه الحالة ــ سريان منحى واحد في العمليات النقدية التي يقوم بها الناقد ،مما يجعلها تشير إلى امتلاك الناقد تصورا على درجة من النضج للأسس العامة الموجهة لتطبيقه النقدي . وأما التكامل فيعني- في هذه الحالة أيضا - القدرة على أن تكون التطبيقات النقدية للناقد مستوعبة لمختلف الجوانب التي تتشكل منها الكتابات أو الظاهرة موضوع الدراسة وفقا للمنظور أو المنحى الغالب على دراسته. وستقوم قراءتنا لدراسة حنين على عدد من الجوانب التي تبدأ بعرض دراسة حنين عرضا موجزا يتضمن بعض النقدات الجزئية ، وتحليل ما قدمته هذه الدراسة ، مع مقارنة النتائج أو الآراء التي توصل إليها حنين بصدد مسرحيات شوقي بما توصل إليه النقاد اللاحقون له (وإن كان من المهم الإشارة إلى أن هذه المقارنة ستركز بطبيعة الحال على الجوانب الجزئية ، وستنأى عن تناول الفروض والمنطلقات العامة التي كان ينطلق منها هؤلاء النقاد لأن ذلك ينبغي أن يكون موضوع درس آخر) .وفي ثنايا التحليل سنتوقف عند التأثيرات التي مارسها بعض النقاد العرب السابقين عليه في مفاهيمه النظرية . وستكتمل القراءة ببلورة تحدد أهم الملامح المميزة

لدراسة حنين ودورها في تأصيل النقد المسرحي الجمالي في النقد العربي في ثلاثينيات القرن العشرين.

(٢)

تتكون دراسة حنين من أربعة أقسام ــ ومن الملاحظ أنه لم يستخدم تسمية القسم أو الفصل وكان يكتفي بوضع عناوين للموضوعات التي سيتناولها ــ أولها يحمل عنوان "التمثيل العربي"وفيه يسعي حنين إلى البحث عن الأسباب التي حالت بين العرب القدماء وإبداع المسرح ، ومن الملاحظ ــ ابتداء ــ أن حنين يوحد بين مصطلح " المسرح" ومصطلح "النوع التمثيلي"، كما يوحد بين مصطلحي "الرواية التمثيلية" و"المسرحية " أو "المسرح" أحيانا. وهو يري أن عدم نشأة المسرح في الجاهلية تعود إلى مجموعة من الأسباب ، وهي : طبيعة العربي الجاهلي الذي كان (غير ميال بفطرته إلى الدروس الأخلاقية التي يقوم عليها المسرح) [١١] . كما أنه كان (ضعيف الخيال لا يتمكن من خلق الحوادث المؤثرة والمواقف الشهيرة) [١٢] . ولكي يدلل حنين على ذلك توقف أمام الأدب الجاهلي أو الشعر خاصة ، ورأى أن السمتين الأساسيتين اللتين تبرزان فيه هما :غلبة الخطابة عليه ، وإتمام الوصف ؛ أي اهتمام الشاعر الجاهلي اهتمامًا وافرًا بالتصوير الحسي، ورأى أن الحياة البدوية بقيامها على التنقل والارتحال قد جعلت العربي (قليل التأمل الداخلي ، ولا سبيل إلى معرفة الغير لمن أخطأ معرفة نفسه) [١٣].

وإذا كان المسرح لدى حنين يقوم علي تقديم الدروس الأخلاقية ، فإن ذلك يتطلب أن يعيش الكاتب وسط الناس ويتأمل حركاتهم وسكناتهم وأحوالهم المختلفة ليتمكن من

---

(١١) إدوار حنين : التمثيل العربي ، مجلة المشرق ، عدد تشرين ــ كانون الأول ، ١٩٣٤ ، ص ــ ص ٥٦٤ ــ ٥٦٥.

(١٢) إدوار حنين : التمثيل العربي ، المرجع السابق ، ص ٥٦٥.

(١٣) إدوار حنين :التمثيل العربي ، ص ٥٦٦.

استنباط الدروس الأخلاقية التي يبني عليها مسرحياته ، ولم يكن البدوي ، فيما يرى حنين ، رجلا اجتماعيا بل كان رجلا فرديا، ويدعم حنين رؤيته بما ينقله عن الأب "هنري لامنس" من أن الصفة الأساسية التي تتفرع عنها جميع "نقائص البدوي"هي صفة الفردية[١٤]. ولكي يدلل حنين على رؤيته للخيال الجاهلي ــ الذي يصفه بالضعف والعجز عن ابتكار أشكال فنية تقوم على تخيل الصور من اللاشيءــ يتوقف أمام عدة نماذج شعرية من شعر المهلهل بن أبي ربيعة ليكشف عن أن الشاعر اقتصر على تعداد أمكنة المواقع وأسماء القتلى ، ولم يقم بوصف المعركة(أي أن الشاعر لم يصف مشاعر الأشخاص ولم يصور الوقائع المختلفة) وعندما كانت تتاح لذلك الشاعر فرصة عرض مشهد ما فإنه لم يكن يمنح نفسه الفرصة لتقديم المشاهد ؛ إذ كان يكتفي ، فيما يرى حنين،بتقديم أبيات تعد (مقدمات لمشاهد فسيحة ، ولكنها لم تتم لسوء الحظ. ذلك من فقر الخيال) [١٥].

وأضاف حنين إلى هذين السببين(افتقاد الدرس الأخلاقي وضعف الخيال) ثلاثة أسباب أخرى ، وهي : شفوية الأدب الجاهلي التي صعبت علي الشاعر الجاهلي تأليف عمل يقوم علي تعــدد الأشخاص واشــتباك العواطف ، كما صعبت علي غير المؤلف حفظ ما طال .وإذا كانت الرواية التمثيلية تتطلب ، فيما يرى حنين، أن يترك الكاتب لشخصياته حرية القول والفعل ويتناسى نفسه ، فإن (التستر وتناسي النفس أبعد الأشياء عن خلق البدوي) [١٦]. وأما السبب الثالث فيتمثل في سبب يصفه حنين بأنه خارجي (وهو عدم رقي المجتمع الجاهلي إذ إن شرطا من شروط التمثيل الأساسية رقي المجتمع) [١٧].

وإذا كان حنين يرى أن معظم الأسباب التي كانت تحول دون نشأة المسرح في العصر الجاهلي قد اضمحلت في العصور الإسلامية فإنه قد قدم مجموعة أخرى من الأسباب التي تفسر، من منظوره، غياب المسرح عن العصور الإسلامية.وقد فرق بين أسباب ثانوية وأخرى أساسية ؛ وتتلخص الأسباب الثانوية في تقليد الأدباء المسلمين للأدب

---

(١٤) انظر : التمثيل العربي ، ص ٥٦٦.

(١٥) التمثيل العربي ، ص ٥٦٨.

(١٦) التمثيل العربي ، ص ٥٦٩.

(١٧) التمثيل العربي ، ص ٥٦٩.

الجاهلي ، واكتفاء العرب بنقل العلوم والفلسفة اليونانية دون نقل الأدب اليوناني.وأما الأسباب الأساسية فحددها حنين بثلاثة ، أولها صعوبة ظهور المرأة المسلمة علي المسرح، وأما ثانيها فهو استحالة تقديم المسرحيات اليونانية ؛لأنها لم تكن تخلو من مشاهد يناجي فيها الأبطال الآلهة أو الأصنام التي يعبدونها ، كما أن تلك الآلهة كانت تتدخل ـــ ولو بطريقة خفية ـــ في حوادث المسرحيات ، وذلك ما يأباه التوحيد الإسلامي .وأما ثالثها فهو العامل الأساسي ـــ من منظور حنين ـــ إذ يصفه بأنه "العامل الأكبر" ، وهو (تحريم الإسلام صنع الصور والتماثيل علي المسلمين ولما كان التمثيل نوعا من التصاوير والتماثيل (........) فقد لحق به التحريم وقضى عليه قضاءه على غيره من الفنون) [١٨].
ويفيض حنين في تحليل ذلك العامل الأخير، وهو يدلل عليه بتقديمه سبعة من الأحاديث النبوية التي تنهى عن صنع الصور والتماثيل ، ولكي يدلل على أن ذلك التحريم " شـــامل التمثيل المســـرحي أيضا " يربط بين

المفهوم الاصطلاحي للتمثيل بوصفه (تمثيل أو عرض واقعة تاريخية أم اختراعية بواسطة أشخاص تتطبق أفعالهم وأقوالهم علي حقيقة الواقع أو الاحتمال) [١٩] وعدد من الدلالات اللغوية لكلمات التمثيل والتصوير والصورة .

ويصل حنين إلي أن العرب عرفوا المسرح بمعناه الاصطلاحي مع الحملة الفرنسية ، ويتناول بدايات المسرح العربي ، ويرصد المسرحيات الشعرية التي كتبها المؤلفون المسرحيون العرب السابقون على شوقي ، وقد جعل ذلك توطئة لدراسة مسرحيات شوقي

وجعل حنين القسم الثاني بعنوان "شوقي والتاريخ"وبدأه بتقديم تلخيص لمسرحيات شوقي تبعا لترتيبها في الصدور(ولعل من المناسب أن نشير هنا إلى أمرين ، أولهما أن حنين لم يتناول مسرحيتي "**البخيلة**" و"**الست هدى**" اللتين لم تكونا نشرتا في ذلك الوقت ، وثانيهما أن وصف حنين لشوقي بأنه (قام ينشئ ، في آخر حياته ، روايات شعرية تمثيلية) [٢٠] ليس دقيقا لأن شوقي وإن ركز جل جهوده في السنوات الخمس الأخيرة من حياته

---

(١٨) المرجع السابق ، ص ٥٧٣.

(١٩) التمثيل العربي، ص ٥٦٣، وانظر ص ص ٥٧٣- ٥٧٧ حيث يقدم حنين تحليله لذلك العامل.

(٢٠) إدوار حنين : شوقي والتاريخ، مجلة المشرق ، عدد كانون الثاني - آذار ١٩٣٥ ، ص ٦٨ .

في مجال الكتابة للمسرح الشعري ، فإن هذا لا ينفي أن علاقته بالكتابة للمسرح الشعري قد واكبت إبداعه الشعر الغنائي منذ فترة مبكرة من حياته الإبداعية ؛ فقد كتب الصياغة الأولى من مسرحيته "**علي بك الكبير**" عام ١٨٩٣، وكتب أجزاء من مسرحية "**البخيلة**" عام ١٩٠٧، وكتب الصياغة الأولى من مسرحية "**أميرة الأندلس**" إبان منفاه بإسبانيا في الفترة من عام ١٩١٤ إلى عام ١٩١٩[٢١] مما يعني أن علاقته بالكتابة للمســـرح الشعري أشد عمقا مما ذكر حنين و مما هو شائع لدي كثير من دارسي الأدب العربي الحديث).

وأخذ حنين يدرس موقف شوقي من التاريخ ، فقام بدراسة تطبيقية قارن فيها بين مسرحية "**مجنون ليلى**" وما رواه أبو الفرج الأصفهاني من أخبار قيس العمري وحكايات غرامه بليلى ، وقدم حنين مقارنة تفصيلية بين المسرحية ، ولاسيما ما يتصل منها بتصوير شوقي شخصية المجنون خاصة،وانتهى منها إلى أن شوقي كان يحتفظ بالحوادث التاريخية ولكنه (لم يكن يحسن المحافظة على الحقيقة التاريخية ، أو قل على جوهر التاريخ)[٢٢]. وقد حاول حنين أن يدلل على هذه النتيجة بأمرين ، وهما : تصوير شوقي لعنترة وعبلة بوصفهما من دعاة القومية والوحدة العربية لا يتسق مع ما يراه حنين من أن العربي رجل فردي . وإظهار شوقي مالكا أبا عبلة بمظهر اللؤم والخسة ، بينما (التاريخ يعلمنا أن الخسة واللؤم والدناءة والحسد ليست من صفات السيد العربي ، وإنما هي صفات وسم بها شوقي مالكا ظلما وجورا . أما صفات السيد العربي على ما ذكر الأب لامنس ، فمنها الحلم والكرم (.....) وهي صفات تفرض التجرد والتضحية الدائمة)[٢٣].

وجعل حنين يبين تأثيرات موقف شوقي من التاريخ علي بناء الحادثة في مسرحياته ، وعلي بعض جوانب الكتابة المسرحية لديه . وقارن بين مسرحية "**عنترة**" ومسرحية "**عنتر**" التي كتبها المؤلف اللبناني "شكري غانم" بالفرنسية وقدمت في باريس عام

([٢١]) انظر : طه وادي : شعر شوقي الغنائي و المسرحي ، الطبعة الثانية ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨١، ص ٨٢.

([٢٢]) إدوار حنين : شوقي والتاريخ ، ص ٨٥ .

([٢٣]) إدوار حنين : شوقي والتاريخ ، ص ــ ص ٧٥ ــ ٨٤ .

١٩١٠[٢٤] ، وذلك ليكشف عن تأثير غانم في شوقي في جوانبُ (تركيب الرواية ؛ وطرق الموضوع ، وكيفية إيجاد العقدة وحلها) [٢٥].

ويمثل القسم الثالث من دراسة حنين أكبر أقسامها ، وأهمها من الناحية النقدية ، ورغم أن حنين قد أطلق عليه عنوان "شوقي والفن" فإن القسم الثاني لم يكن خلوًا من الدراسة الفنية؛ فما قدمه حنين من درس لتأثير موقف شوقي من التاريخ على بعض جوانب الكتابة المسرحية لديه يمثل عنصرا مهما من عناصر الدرس الفني لنصوص مسرحيات شوقي .وفي القسم الثالث تناول حنين عددا من الموضوعات التي تآزرت معا لأنها دارت ــ من ناحية ــ حول محور واحد ، هو نصوص شوقي المسرحية ، ولأن حنين قد استطاع ــ من ناحية ثانية ــ أن يربط دائما بين النتائج التي كان يتوصل إليها في دراسته لجوانب البناء الجمالي لنصوص شوقي المسرحية. وقد توقف حنين ،بداية ، عند التنسيق في مسرحيات شوقي ، وفرق بين التنسيق الخارجي والتنسيق الداخلي ، فجعل من الأول خاصا بدراسة تقسيم المسرحية إلي فصول ومشاهد ، أما التنسيق الداخلي فينصب على دراسة جانبي الموضوع والحوادث ،وفيه حلل حنين بناء الأحداث في مسرحيات شوقي (وقد يكون من الملائم هنا أن نشير إلى أن حنين يستخدم مصطلح الموضوع بمعنى "الحادثة")، كما درس الأشخاص في مسرحيات شوقي وسعى إلى أن يبين تأثير تعدد الحوادث فيها على مدى بروز سمات أولئك الأشخاص.

وجعل حنين من دراسة " مذهب شوقي في التمثيل" الجانب الثاني الذي تناوله في القسم الثالث، وفيه سعي إلي أن يستنبط مفهوم أحمد شوقي للمسرحية ، وإذا كان قد انتهى إلى نتيجة ترى أن مسرحيات شوقي (ليست سوى مغالطات مسرحية شحنها بقصائد رنانة رائعة وأبيات محكمـــــــة صائبة) [٢٦] فإنه ربط هذه النتيجة بنتيجة أخرى ترى أن شوقي جعل من مسرحياته (سلسلة مناظر ومشاهد يصيب بها مخيلة الجمهور ويثير بها مشاعرهم ، وشحنها بالدعايات جاعلاً من الأشخاص أبواقا ينفخ فيها كل ما يريد) [٢٧].

---

(٢٤) شوقي والتاريخ ، ص ٨٥.

(٢٥) إدوار حنين : شوقي والتاريخ، ص ٨٩ .

(٢٦) إدوار حنين :شوقي والفن ، المشرق ،عدد نيسان ــ حزيران ١٩٣٥ ، ص ٢٨٠.

(٢٧) شوقي والفن ، ص ٢٨٢.

وقد دفعته تلك النتيجة إلى أن يتوقف عند دور المفاجآت في مسرحيات شوقي ، تلاها بوقفة مطولة عند "الدعاية" في مسرحيات شوقي فتناول مظاهر دعاية شوقي للوحدة العربية في مسرحيتي " **عنترة**" و"**علي بك الكبير**" ، وأشار إلى دعايته لمصر وتاج مصر في مسرحياته " **قمبيز**" و"**مصرع كليوباترا**" و"**علي بك الكبير**"، وفسر دعاية شوقي للوحدة العربية ببروز الدعوة إلى "القومية العربية" في أعقاب الحرب العالمية الأولى.

واتخذ حنين للجانب الثالث من جوانب الدراسة الفنية لنصوص شوقي عنوان "شوقي وبعض المبادئ المسرحية"، وفيه تناول موقف شوقي من عدد من جوانب الصياغة أو أدواتها، فدرس موقفه من وحدات الواقعة والمكان والزمان ، وخلطه المهزلة والمأساة ، واستخدامه للمؤتمن والمناجاة، ثم توقف عند ما أسماه "المحسنات التمثيلية" ودرس فيه جانبين وهما الزينة والانقلابات، وقد فرق بين نمطين من الزينة ، أسمى أوليهما الزينة الخارجية ؛ أي الملامح التاريخية المتصلة بالفترات التاريخية التي دارت فيها أحداث مسرحيات شوقي ، وأسمى ثانيهما الزينة الداخلية وقصد بها (عادات الأشخاص واعتقاداتهم وكل ما من شأنه تذكير الناظر بعصرهم وأصلهم) [٢٨]. ثم تناول الانقلابات في مسرحيات شوقي ، فحلل طريقة شوقي في البناء اللغوي الفني للانقلاب متخذا من موقف تعرف مجنون ليلى علي وفاة ليلى نموذجا كاشفا عن هذه الطريقة.

وأما درس الانقلابات فقد بدأه حنين بحكم عام منطوقه (أن شوقي لم يكثر من استعمالها ، وإنما اقتصر علي اللازم الضروري ...ومع ذلك لم ينجح في هذا القليل الضروري، فإنه لم يحسن واحدة منها ، حتى في أحرج المواقف ، وادعاها للإبداع) [٢٩]. ولكي يدلل حنين على صحة ذلك الحكم تناول نموذجا واحدا من مسرحية "**مجنون ليلى**" وهو الموقف الذي يخبر فيه "بشر" المجنون بموت "ليلى" ، وقام بتحليل لكيفية بنائه و ركز على بيان دور الصياغة اللغوية وتوزيع جمل الحوار في إضعاف تأثير الانقلاب . وقدم حنين نموذجا آخر من مسرحية "**علي بك الكبير**" ولكنه لم يقم بتحليله.

([٢٨]) إدوار حنين : شوقي والفن : شوقي وبعض المبادئ المسرحية ، مجلة المشرق ، عدد تموز ــ أيلول ١٩٣٥ ، ص ٣٩٤

([٢٩]) إدوار حنين : شوقي والفن ،ص ٣٩٥.

وتناول حنين عناصر المضامين التي حملتها مسرحيات شوقي في أربعة فقرات معنونة، فقرتان قصيرتان هما "شوقي النفساني" و"شوقي الشاعر الوطني" تناول في الأولى بعض الصفات النفسية/ الداخلية لعدد من الشخصيات الرئيسية في مسرحيات شوقي، واكتفى في الثانية بالإشارة إلي أن شوقي شاعر وطني ، وللتدليل على ذلك اكتفى بالإشارة إلى عناوين مسرحياته. وأما الفقرتان الأخريان فقد كانتا ، بالمقارنة بالسابقتين ، طويلتين ، وحملتا العنوانين التاليين " شوقي والشعب" و"شوقي المهذب " وفي الأولى استنبط رؤية شوقي للشعب فرأى أن (لشوقي النفساني آراء في الشعب . وهي وإن لم تكن مبتكرة، فعلى جانب يذكر من الصحة، إذ صوره لنا عبد الإشاعات والأخبار السيارة، كثير التقلب والتغير) [٣٠]. ودلل حنين على ذلك بتقديمه عدة نماذج من الحوار في مسرحيتي "**مصرع كليوباترا** " و"**مجنون ليلى**". وأما في الفقرة الثانية فقد درس حنين طريقة شوقي في "التهذيب والتعليم" وبين الطرائق التي اعتمدها شوقي في مسرحياته لتصوير القيم الأخلاقية وتعليم المتلقي.

وجعل حنين الفقرة الأخيرة في القسم الثالث دراسة لاستخدام شوقي الأوزان والقوافي في مسرحياته، وأعطاها عنوان "المبني في روايات شوقي" ، وبدأ بالحديث عن استخدام كتاب المسرح العربي السابقين على شوقي للأوزان والقوافي ، وكان منطلقه في البحث عن مدى صلاحية الشعر العربي للروايات التمثيلية. وقد استطاع حنين أن يرصد أربعة من الظواهر التي تجلت في استخدام شوقي للأوزان والقوافي، وهي : ازدراء شوقي للبحور الشعرية ؛ فقد كان ينتقل بسرعة وفي بيتين متتالين بين بحرين مختلفين ، كما كان ينتقل من (أبيات لا موسيقية إلى أبيات هي السحر والنغم) [٣١] . وازدراء شوقي للقافية ، ويقصد حنين بذلك أن شوقي كان يقوم بتغيير القافية كلما قام بتغيير الوزن. ومثل حنين لهذه الظاهرة بمثال وحيد من مسرحية " **مجنون ليلى**".

وأما الظاهرة الثالثة التي رصدها حنين فتتمثل في أن شوقي قد خص (كل موقف من المواقف بما يلائمه من اللهجة الشعرية ، وقد أجاد الشاعر حيث استعمل المخاطبة

---

(٣٠) إدوار حنين : شوقي والفن ، ص ٣٩٨.

(٣١) شوقي والفن ، ص ٤٠٦.

والتجاوب)[٣٢]، ولكن حنين لم يقدم أي مثال من مسرحيات شوقي دال على هذه الظاهرة . وأما الظاهرة الرابعة فهي أن شوقي قد استطاع أن يبدع في القصائد الطويلة في مسرحياته إبداعه في قصائده الطويلة في شعره الغنائي ، ودلل حنين على ذلك بأمثلة كثيرة من مسرحيات شوقي دون أن يقوم بتحليل أي منها.

وختم حنين هذه الفقرة بوقفة عند مسرحية "**أميرة الأندلس**" ليدلل على أن شوقي أدرك أن النثر "التقليدي" لا يصلح للروايات التمثيلية ، فأدخل عليه بعض التغييرات واستطاع أن يطوعه للضرورات المسرحية التمثيلية.

وجعل حنين من القسم الرابع والأخير من دراسته ملحقا أعطاه عنوان" نظرات تحليلية في " **مصرع كليوباترا** "" ، وفيه لخص المسرحية ــ التي يرى أنها أفضل مسرحيات شوقي ــ فصلا فصلا ، واتبع ذلك بتقديمه " صورة تحليلية لأشخاص الرواية" حيث حلل شخصيات المسرحية ــ لاسيما الرئيسية منها ــ تحليلا تفصيليا اعتمد فيه علي رصده المواقف المسرحية المختلفة التي أسهمت كل شخصية من هذه الشخصيات ، وسعى إلى أن يبرز السمات المختلفة التي ميزت كلا منهم ، كما درس الأدوار المتعددة التي قامت بها كل شخصية منها في المسرحية.

(٢/٢)

من المفيد قبل أن نركز تحليلنا علي طرائق حنين في دراسة نصوص مسرحيات شوقي،أن نتناول بإيجاز مسألتي تعليل حنين لغياب المسرح عن الثقافة والمجتمع العربي فيما قبل القرن التاسع عشر ، ومفهوم حنين للمسرح من حيث مهمته وماهيته ، وذلك لما لهاتين المسألتين من صلة مباشرة بالموضوع الأساسي لكتابه. و المسألة الأولى التي تناولها حنين في كتابه ، وهي مسألة تعليل عدم وجود المسرح في الأدب العربي القديم والوسيط ،من اليسير أن يصفها دارس النقد العربي الحديث بأنها لم تعد ذات أهمية في النقد المسرحي العربي منذ العقد السابع من القرن العشرين ؛ففي ذلك العقد أدى تعرف العرب ــ منذ الستينيات ــ علي أنماط من الأشكال المسرحية غير الأرسطية ، من ناحية

([٣٢]) إدوار حنين : شوقي والفن ، ص ٤٠٧.

، وغير الغربية ، من ناحية ثانية ، إلي تحول كيفي مهم في تناول هذه المسألة؛ إذ ولد ذلك التعرف مقولة رسخت في النقد المسرحي العربي تري أن الأشكال المسرحية متعددة تعددا لانهائيا لأن المجتمعات الإنسانية لم تعرف شكلا واحدا للمسرح ولا لغيره من الفنون والأنواع الأدبية.

ولكن المسألة كانت لها أهميتها طوال قرن تأصل الأنواع الأدبية الحديثة ، وإذا تأمل الدارس ما قدمه حنين في تناوله لهذه المسألة فمن اليسير أن يرصد ذلك المنحى التعميمي البارز في تفسير حنين لغياب المسرح أو الرواية التمثيلية عن المجتمع العربي القديم والوسيط، كوصفه للأدب الجاهلي بندرة البحث الأخلاقي ،وندرة التحليل النفساني فيه، ووصفه للأدب الجاهلي كذلك بسيطرة الخطابة عليه .فكل هذه الأوصاف وغيرها مما لدى حنين ــ ولدى كثير من النقاد العرب المحدثين ــ من السابقين عليه والمعاصرين له ــ لم تقم على تدليلات كافية ، من ناحية ، ولم تستند ، من ناحية أخرى، إلى درس متأن للأدب العربي القديم .ومن اليسير أيضا أن يقال إن هناك من الدراسات التي تناولت الشعر الجاهلي ما يكشف عن أعماق النصوص الشعرية الجاهلية وغنى الكثير منها بأنماط من الرؤى الخصبة التي تبين عن رؤى ثرية ــ في عمقها ــ لكثير من جوانب العلاقات التي تربط الإنسان بالكون وبذاته وبالآخرين ، على نحو ما يتجلى ــ على سبيل المثال ــ في قراءات مصطفى ناصف للشعر الجاهلي[٣٣].

ومن ثم لا طائل من مناقشة تعليلات حنين لعدم وجود المسرح في المجتمع العربي القديم والوسيط ، ولكن من المفيد أن نشير إلى ظاهرتين متصلتين بهذه التعليلات ، وتتصل الظاهرة الأولي بكون هذه التعميمات وأشباهها متواترة لدى عديد من النقاد العرب في العقود المعاصرة لحنين في تفسيراتهم لغياب المسرح والرواية عن الأدب العربي الوسيط ؛ إذ تتبدى هي أو أمثالها أو أشباهها لدى العقاد وعبد الرحمن شكري وطه حسين وأحمد ضيف وأحمد أمين وسعيد تقي الدين وزكي طليمات وغيرهم. فوصف حنين لخيال العربي الجاهلي بالضيق مما لم يمكنه من ابتكار المسرح نجد له مثيلا عند العقاد في وصفه للخيال السامي بالضعف على حين يتصف الخيال الآري ــ فيما يرى العقاد ــ بقوة

(٣٣) انظر : مصطفى ناصف :صوت الشاعر القديم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢.

التشخيص لما هو مجرد عن الشخوص والأشباح ، وهذا (هو السبب في افتقار الأدب السامي إلى الشعر القصصي ، ووفرة أساليب هذا النوع من الشعر في الأدب الآري) [٣٤]. بينما جعل سعيد تقي الدين "مزاج البدوي في الجاهلية واحدا من الأسباب التي حالت دون نشأة المسرح في العصر الجاهلي[٣٥]، على حين أن أحمد ضيف رأى أن من أسباب وجود الشعر القصصي عند العرب "الجاهليين " كون الجاهلي ذا رؤية فردية تمنعه من أن تكون له رؤية اجتماعية التي رأى ضيف أنها مقوم من المقومات الأساسية لإبداع المسرحية والرواية[٣٦].

ومن البين أن تفسيرات حنين لغياب المسرح عن الأدب العربي القديم والوسيط كانت تقوم على الجمع بين علل جمالية ؛ كوصفه الشعر الجاهلي بغلبة الخطابة والوصف الحسي عليه، وعلل بيئية؛ كرؤيته للبداوة بوصفها عائقا أمام إبداع المسرح وحفظه.وإذا كانت بعض تفسيرات حنين قد لقيت قبولا لدي واحد من النقاد التاليين له ، وهو محمد مندور الذي تقبل فكرة أن المسرح غاب عن العصر الجاهلي بسبب غلبة الخطابة والوصف علي الشعر الجاهلي[٣٧]، فإن هذه التفسيرات ــ علي ما فيها من تعميمات ــ قد ظلت ممثلة إلي حد كبير للحظة التي قدمت فيها في إطار تاريخ النقد المسرحي العربي يدل على ذلك أن مقدمة كتاب حنين التي تدور حول أسباب غياب المسرح عن المجتمع العربي الجاهلي والوسيط ــ قد اختارها محمد كامل الخطيب ــ في تسعينيات القرن العشرين ــ ضمن نصوص "نظرية المسرح " في الثقافة العربية الحديثة[٣٨].

---

(٣٤) عباس محمود العقاد : الشعر ومزاياه : مقدمة ديوان لآلئ الأفكار لعبد الرحمن شكري ، طبعة منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٦٠ ص ١٠٦.

(٣٥) انظر مقدمة مسرحيته "لولا المحامي" المنشورة عام ١٩٢٤، نقلا عن هاشم ياغي :النقد الأدبي الحديث في لبنان ، الجزء الثاني :المدارس النقدية ، دار المعارف ١٩٦٨ ، ص ١٥٧.

(٣٦) انظر دراستنا : خطاب التجديد النقدي عند أحمد ضيف ، مرجع سابق ، ص ــ ص ٨٢ ــ ٨٣.

(٣٧) انظر : محمد مندور : المسرح ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف ، ١٩٨٠ ، ص ــ ١٤ ــ ١٥. وانظر أيضا كتابه : مسرحيات شوقي ، طبع نهضة مصر ، دون تاريخ ، ص ــ ص ٤ ــ٥. و يجدر أن نلاحظ أن مندور رفض رأي حنين الذي يرد غياب المسرح عن الأدب العربي الوسيط إلىتحريم الإسلام للتمثيل ،انظر مسرحيات شوقي ، ص ١٠.

(٣٨) انظر : محمد كامل الخطيب "محرر ومقدم " : نظرية المسرح ، الجزء الأول ، وزارة الثقافة السورية، ١٩٩٤ ، ص ــ ص ٢٨١ ــ ٣٠٢ .

.إن أهمية تناول الناقد العربي المحدث ــ طوال النصف الأول من القرن العشرين ــ لمسألة غياب المسرح والرواية عن الأدب العربي الوسيط تعود إلى أنها كانت تبرر له الاستناد إلى النقد الغربي في تعامله مع ما يتصل بظواهر نقد الأنواع الأدبية الحديثة في الأدب العربي آنذاك.

وأما المسألة الثانية فتتصل بما تنطوي عليه تعليلات حنين لغياب المسرح عن الثقافة العربية من حيث كونها كاشفة عن تصور حنين لعدد من المقومات الأساسية للمسرح التي تتصل إما بوظيفته ، أو بطبيعته ، أو بالسمات الإبداعية التي ينبغي أن يمتلكها الكاتب المسرحي. ويبدو تفاعل هذه العناصر لدى حنين على نحو يعلي من أهمية وظيفة المسرح من منظوره إذ تبدو هذه الوظيفة أخلاقية ، فالمسرح يقدم الدروس الأخلاقية للمتلقي، ولكن الكاتب المسرحي لا يستطيع أن يستكشف هذه الدروس ما لم يقم بمخالطة الآخرين ، والتأمل فيما يقومون به ، مما يؤدي إلي أن تتشكل لديه خبرة ــ أو معلومات حسب تعبير حنين ــ يصوغها في صورة مقدمات ونتائج . ولما كان الكاتب المسرحي يشكل هذه الخبرة تشكيلا مسرحيا مجسدا في مجموعة من الأحداث والشخصيات ، فإنه يجب عليه ــ عندما يمارس عملية الكتابة الإبداعية ــ أن يتباعد عن ذاته ، إنه يتحتم عليه ــ بعبارة حنين ــ أن (يتناسى نفسه تاركا لمخلوقاته ، أي لأشخاص رواياته ، حرية القول والفعل بما تقتضيه أخلاقهم وطباعهم وسنهم وجنسيتهم ومكانتهم وموقفهم) (٣٩).

ولا تبدو عملية التشكيل الإبداعية ممكنة إلا إذا كان لدى الكاتب خيال خالق يستطيع أن يعيد صياغة العناصر التي أفادها من اشتباكه بالحياة ، في إطار مجموعة من الحوادث والشخصيات.ولكن ذلك الخيال الفردي لا يمكن أن يكون فعالا ما لم يدعمه خيال آخرــ نستطيع أن نسميه الخيال الجمعي ــ يقوم بإنشاء نظام يصفه حنين ــ استنادا إلي الأب هنري لامنس ــ بأنه يقوم علي (استعمال "......" الجن في اختراع نظام يرتب عليه

(٣٩) إدوار حنين : التمثيل العربي ، مرجع سابق ، ص ٥٦٩.

الأشخاص اللابشرية من آلهة وأنصاف آلهة على نحو ما تسميه الشعوب القديمة الغربية بالميتولوجيا)[٤٠].

ومن البين أن حنين كان يراوح بين النظر إلى المسرح ـــ بوصفه ظاهرة جمالية ـــ فكان يرده إلى أصول أسطورية ، والنظر إليه بوصفه نوعا أدبيا وهذا ما دفعه إلى تناول بعض المقومات الإبداعية التي تتطلب الكتابة المسرحية تحققها في منظور الكاتب المسرحي وعلاقته بالحياة المحيطة به. وبينما كان النظر الأول يتجلى في تفسير حنين لظاهرة عدم وجود المسرح في الثقافة العربية القديمة والوسيطة ،دون أن يكون ـــ ذلك النظر خلوا من مفهوم جمالي للمسرح ـــ فإن النظر الثاني كان متصلا بقوة بالمنحى الجمالي .

(٢/٣)

تمثل دراسة حنين لتعامل أحمد شوقي مع المصادر التاريخية والأسطورية التي استقى منها شوقي العناصر الكبرى في أبنية مسرحياته جانبا أساسيا من جوانب دراسته لبناء الأحداث ورسم الشخصيات في هذه المسرحيات . ويدخل هذا الجانب في إطـــار النقد الجمالي ؛لأنه يسهم ، من ناحية ، في الكشف عن الطرائق التي استخدمها شوقي في صياغة العناصر التي استمدها من المصادر التي أمدته بخامات فنية بني منها مسرحياته ، ويفسر ، من ناحية أخرى ، دور عدد من الوسائل الجمالية الكبرى ـــ كالشخصيات والأحداث ـــ والصغرى ـــ كالمفاجآت والحيل ـــ في بنية نصوص شوقي المسرحية . بل إن حنين قد استطاع أن يجعل من ذلك الجانب وسيلة كاشفة عن هوية مسرح شوقي (وهذا ما سيتضح بالتفصيل في فقرات قادمة).

أسس حنين لدرسه طرائق شوقي في التعامل مع المصادر التاريخية والأسطورية بتقديم "وصف وتلخيص" لمسرحيات شوقي ، ويمكن أن يوصف ذلك التلخيص بصفتي الإيجاز والحياد [٤١] ،ولم يكن ذلك التلخيص محض عرض لحوادث المسرحيات ؛ إذ إن

---

(٤٠) إدوار حنين : التمثيل العربي ، ص ٥٦٧.

(٤١) وصف هاشم ياغي تلخيص حنين لمسرحية "مصرع كليوباترا" بالإيجاز والحياد ، انظر كتابه : النقد الأدبي الحديث في لبنان ، الجزء الثاني : المدارس النقدية ، دار المعارف، ١٩٦٨ ، ص ١٦١.

حنين كان يركز فيه على الكشف عن بناء العقدة والحدث .ففي تلخيصه لمسرحيتي "**مصرع كليوباترا**" و"**علي بك الكبير**" ــ على سبيل المثال ــ عمل على الكشف عن مكونات الحدث التاريخي الذي شكل كلا منهما ،فوصف "**مصرع كليوباترا**" بأن شوقي ضم (فيها إلى الحوادث التاريخية حوادث أخرى من إنتاجه فجاءت رواية في رواية) (٤٢) على حين أنه وصف "على بك الكبير"بأن فيها (حادثة غرامية جرت مشاهدها إلى جانب الحادثة التاريخية) (٤٣).

ومن اللافت أن هذا المنحى في تلخيصات حنين لنصوص مسرحيات شوقي يكشف ــ بطريقة غير مباشرة ــ عن أن حنين يجعل من الحدث أو الحادثة العنصر الأساسي في بنية المسرحية، ويجعل من طريقة الكاتب في بنائه المؤثر الأساسي في عناصر البناء الأخرى.وذلك ما يشير إلى أننا أصبحنا بإزاء ناقد يجعل من العنصر الأساسي في بناء المسرحية مدخله إلى تحليل مختلف عناصر الشكل.

وجعل حنين من تحديده للمصادر المختلفة التي رجح اعتماد شوقي عليها خطوة تالية لتلخيصه مسرحياته ، واتبع ذلك بدراسة موقف شوقي من التاريخ.وأسس حنين ذلك التناول بتحديده المبدأ الجمالي الذي رأى أنه حاكم لعلاقة الكاتب المسرحي بالتاريخ ، فرأى أن المؤلف المسرحي يستطيع أن يستوحي التاريخ (فينقل عنه حادثة من الحوادث المشهورة ويتفنن في عرضها ، إذ يضفر على حواشيها مشاهد ومواقف تقرب بالروح منها وترتبط بالاحتمال إليها) (٤٤). ولا يختلف ذلك المبدأ عما طرحه العقاد ــ وهو بصدد تحليل موقف شوقي من التاريخ في مسرحية "قمبيز" ــ من أن (للشاعر أن يسد نقص التاريخ في حيث سكت ، وله أن يفتن في تصوير حقائق التاريخ ليبعثها جديدة ويلبسها ثوب الحياة المشهودة)(٤٥). واقترن ذلك المبدأ ــ لدى العقاد ــ بتأكيده حيوية الدور الذي يلعبه الخيال في صياغة المسرحيات التاريخية مما جعل العقاد يصف "عمل الخيال فيها" بأنه :عمل جليل"لأن حوادثها (أشبه شيء بالهيكل العظمي الذي يحتاج إلى الخيال الخالق

---

(٤٢) إدوار حنين : شوقي والتاريخ ، مجلة المشرق ،عدد كانون الثاني ــ آذار١٩٣٥ ، ص ٦٨.

(٤٣) المشرق ، العدد السابق ، ص ٧٢.

(٤٤) المشرق ، العدد نفسه ، ص ٧٥.

(٤٥) عباس محمود العقاد : رواية قمبيز في الميزان ، مطبعة المجلة الجديدة ، دون تاريخ ، ص ١٩.

المبتكر ليكسوه لحما ويجري فيه دما ويبعث في أوصاله روح حياة) [٤٦]. ورغم أن "حنين" لم يمض في طريق العقاد ليبرز أهمية الدور الذي يقوم به "خيال الشاعر" في صياغة أحداث المسرحيات المستمدة من أصول تاريخية أو أسطورية ــ فإنه أخذ يدعم المبدأ الجمالي الذي وضعه هو لصياغة المسرحيات التاريخية بالكشف عن ضرورة أن يقوم الكاتب المسرحي بإخضاع الحوادث التاريخية (لقواعد المسرح والتمثيل مقدما ما يجب تقديمه،ومؤخرا ما يجب تأخيره ، ومهملا ما لا منفعة له فيه ، إن لتحسين واقعة الرواية أو لتصوير شخصيات أشخاصها ، وإن لزيادة ، أية كانت ، في محسنات الرواية التمثيلية) [٤٧]. وذلك ما يشف عن أن حنين جعل من ضرورات الكتابة المسرحية والتمثيل المحك الأساس الذي ينبغي أن يستند إليه الكاتب المسرحي في تطويعه للأحداث التاريخية التي يقيم عليها مسرحيته.

وفي ضوء ذلك المبدأ كان على حنين أن يقوم بتحليل طرائق شوقي في التعامل مع التاريخ ،فلجأ إلى المقارنة بين بعض مسرحيات شوقي والمصادر التاريخية التي استمد منها شوقي أصول مسرحياته. فتوقف وقفة مطولة عند مسرحية "**مجنون ليلى**" فقارنها بالمرويات المختلفة التي قدمها "أبو الفرج الأصفهاني" ، وتناول ، بطريقة مفصلة ، عددا من العناصر المتصلة برسم شخصية "قيس بن الملوح"،فتوقف عند جنونه ، ومظاهر هذا الجنون، وعشقه:كيفية نشأته ومظاهره المختلفة، وبعض الصفات التي كانت تحبب النساء فيه.ويمثل ذلك الصنيع لونا من ألوان المقارنة النصية التي كان حنين يبدأها بالوقوف عند جانب واحد من جوانب شخصية "قيس" ويقدم من مسرحية شوقي ما يجلي هذا الجانب ، ثم يعود إلى مرويات "الأصفهاني" ليقدم منها ما يتصل بهذا الجانب الذي يناقشه، وفي ثنايا ذلك كان حنين يتوقف ،أحيانا" ليناقش بعض الآراء التي وردت في "النظرات التحليلية"الملحقة بالمسرحية. ولقد كانت تلك المقارنة النصية عملية محورية اعتمد عليها حنين في دراسة مسرحيات شوقي، وقد كررها في مقارنته بين مسرحية "**عنترة**" ومسرحية "**عنتر** " لشكري غانم والتي مثلت بباريس عام ١٩١٠ [٤٨].

---

(٤٦) العقاد : رواية قمبيز في الميزان ، ص ٤٩.

(٤٧) ادوار حنين : شوقي والتاريخ ، مجلة المشرق ، العدد السابق ، ص ــ ص ٧٥ ــ ٧٦.

(٤٨) انظر : ادوار حنين : مجلة المشرق ، العدد السابق ، ص ــ ص ٨٩ ــ ٩٢.

كانت للمقارنة النصية حصيلة تمثلت في عدد من النتائج التي تكشف ،في تفاعلها ، عن دور دراسة حنين في تأصيل عدد من الآراء التي تواترت لدى نقاد مسرح شوقي التالين له ، من ناحية ، وتؤكد ، من ناحية ثانية ، دور حنين في تأصيل النقد المسرحي الجمالي منذ منتصف ثلاثينيات القرن العشرين.وتتمثل النتيجة الأولى في مقولة ترى أن شوقي كان يكتفي بأن يعيد صياغة الحوادث التاريخية ،كما هي ، شعرا دون أن يقوم بإخضاعها لقواعد المسرح والتمثيل[٤٩]. وإذا كان حنين قد دلل على "صحة" استنتاجه هذا بالمقارنة النصية بين مسرحية "**مجنون ليلى**" وأصولها الأولى في كتاب "الأغاني" ، ثم قام بتعميم هذه النتيجة على مسرحيات شوقي الأخرى ــ فمن اللافت أن حامد شوكت قد انتهى ، بعده بأكثر من عقد ، إلى النتيجة ذاتها؛فبعد أن قام شوكت بمقارنة تفصيلية بين مسرحية "**مجنون ليلى**" وأصولها في كتاب "الأغاني" [٥٠] بلور نتيجة ترى أنه (بينما حافظ شوقي على الصور الأصلية للحوادث التي اقتبسها من الأغاني وحافظ على بعض الشخصيات الرئيسية وصورها العامة، حصر ابتكاره في التوجيه الغنائي للحوار) [٥١].

وبلور حنين النتيجة الثانية في مقولة مؤداها أن شوقي (لم يكن يحسن المحافظة على الحقيقة التاريخية أو قل على جوهر التاريخ) [٥٢]، ولكي يدلل على هذه المقولة توقف أمام مسرحية "**عنترة** " فرفض فيها جانبين ، هما :تصوير شوقي لعنترة وعبلة داعيتين إلى القومية والوحدة العربية،وتصوير شوقي "مالك"أبي عبلة الذي يتصف بالخسة واللؤم والدناءة على أنه يمثل "السيد العربي".

ولكي يدلل حنين على أن عنترة وعبلة لا يمكن تقديمها بوصفها داعيتين إلى الوحدة والقومية العربية يقرر ــ مستندا في هذا إلى بعض نصوص لابن خلدون والأب "لامنس" ــ أن العربي البدوي رجل فردي،فوضوي ،لم يكن يستطع أن يتصور نظاما اجتماعيا يرتقي فوق فكرة الحي أو القبيلة ، ومن ثم لم يكن يستطيع أن يتصور فكرة الوحدة

---

(٤٩) انظر : ادوار حنين : المشرق ، العدد السابق ، ص ٧٥.

(٥٠) انظر : محمود حامد شوكت : المسرحية في شعر شوقي ،مطبعة المقتطف والمقطم ، ١٩٤٧ ، ص ــ ص ٧٤ ــ ٨١.

(٥١) محمود حامد شوكت : المسرحية في شعر شوقي ، ص ٨٤.

(٥٢) ادوار حنين : شوقي والتاريخ ، مجلة المشرق ، العدد السابق ، ص ٨٥.

والقومية العربية[٥٣]. ومن البين أن هذا الموقف من قبل حنين كاشف ، ضمنا ، عن كونه يرفض فكرة التوظيف الرمزي للشخصية التراثية رفضا يعود — في أساسه النظري — إلى الجانب السلبي في المنزع الكلاسيكي المسيطر على نقد حنين ؛ أي أن هذا الرفض هو نتاج لفهم آلي لمفهوم المحاكاة التي تتحول إلى لون من المطابقة الحرفية بين الشخصية المسرحية وأصولها التاريخية أو الأسطورية أو الشعبية القديمة .

ولعل وضع شخصيتي "عنترة" و"عبلة" في إطار تاريخ العصر الجاهلي يكشف عن أن تصويرهما بوصفهما داعيتين أو رمزين للدعوة إلى الوحدة والقومية العربية يعد واحدا من الإمكانات التي تنطويان عليها . ومن اللافت أن نقاد شوقي التالين لحنين ساد بينها موقفان مختلفان إزاء هذا الجانب في هاتين الشخصيتين في مسرحية "**عنترة**" . فلم يشر كل من محمد مندور وحامد شوكت إلى هذا الجانب ، على الرغم من أن شوكت وصف هذه المسرحية بأنها أكثر مسرحيات شوقي العربية (تمثيلا للحياة العربية وفتوة المعيشة فيها. وتصوير مثلها العليا ، سواء في جانبها الاجتماعي ومثله العليا من قتال وشجاعة ومروءة ، أو في جانبها الأدبي من إنشاد الشـــعر الرفيع) [٥٤].ويشي موقف مندور وشـــوكت برؤية نقدية تتجاهل البعد القومي الذي تمثله شخصيتا "عنترة " و"عبلة" في مسرحية شوقي. على حين نجد موقفا مختلفا لدى أحمد شمس الدين الحجاجي يرى أنه (إذا كان الحس القومي باهتا في مسرحية على بك الكبير فإنه كان واضحا بشكل أعمق في مسرحية عنترة وكان جزءا من بنية الحدث محددا لعالم شخصية عنترة) [٥٥].

وأما فيما يتصل بتصوير شوقي "مالك" أبا عبلة الذي يتصف بالخسة الدناءة والحسد على أنه يمثل السيد العربي ، فمن البين أن رفض حنين لذلك يقوم على تصور حنين أن "السيد العربي" يتصف بصفات الحلم والكرم والتجرد والتضحية الدائمة ، وأن "مالك" الذي يفتقد هذه الصفات لا يمكن أن يكون مثالا لذلك السيد العربي . ومن البين أن حنين في

---

(٥٣) انظر : ادوار حنين ، المرجع السابق ، ص ــ ص ٨٥ ــ ٨٦.

(٥٤) محمود حامد شوكت : المسرحية في شعر شوقي ، مرجع سابق ، ص ١٢٢ ، وانظر أيضا موقف محمد مندور في كتابه : مسرحيات شوقي ، دار نهضة مصر ، دون تاريخ ، ص ــ ص ٨٦ ــ ٩١ .

(٥٥) أحمد شمس الدين الحجاجي : المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث ، كتاب الهلال ، دار الهلال ، ١٩٩٥ ، ص ١٧١.

ذلك الموقف كان يبحث عن "النموذج العام " الإيجابي ، مما كان يؤكد المنحى الكلاسيكي في نقد حنين الذي اقترن بانتزاع شخصية "مالك" من سياقاتها في مسرحية شوقي ؛ فهذه السياقات هي التي فرضت على شوقي أن يبرز في "مالك" عددا من الصفات السلبية التي تعود إلى رفضه زواج عنترة بعبلة ، وسعيه إلى تحقيق ذلك الهدف بوسائل متعددة يظهره بعضها بعيدا عن "النموذج المثالي " للسيد العربي.

وتتمثل النتيجة الثالثة في مقولة تجمع بين الوصف والتقييم وترى أن مسرحيات شوقي تقوم على (الازدواج في الواقعة) [٥٦] ففيها واقعتان ؛إحداهما تاريخية استمدها شوقي من كتابات المؤرخين وتقيد فيها ــ فيما يرى حنين ــ بالحوادث التاريخية ، ولم يكد ينقص منها أو يزيد . وثانيتهما واقعة ذات حوادث غرامية يراها حنين من صنع شوقي ، ويصفها بأنها أبعد ما تكون عن التاريخ كما أن شوقي (لم يحسن إدماجها بصميم الموضوع التاريخي)[٥٧].

ومن البين أن جانب الوصف في تلك المقولة يكشف عن دقة توصيف حنين لبناء الحادثة في مسرحيات شوقي ، وإن كان حنين لم يربط مسرحيات شوقي بكثير من الأشكال المسرحية والروائية العربية المعاصرة لها والسابقة عليها أيضا والتي كانت تقوم على المزاوجة بين حبكتين مختلفتين تعود إحداهما إلى مصدر تراثي يستمد منه الكاتب أصول مسرحيته أو روايته ، على تقوم ثانيتهما على مادة يبتكرها الكاتب ،ويغلب أن تكون قصة أو حكاية عاطفية [٥٨].

وأما جانب التقييم في مقولة حنين فقد ظل موضع خلاف بين النقاد التالين له ــ رغم تنوع المصطلحات التي استخدموها ــ فقد اكتفى حامد شوكت بتناول مزاوجة شوقي

---

(٥٦) ادوار حنين : شوقي والتاريخ ، مجلة المشرق ، العدد السابق ، ص ٨٨.

(٥٧) ادوار حنين : المرجع السابق ، ص ٨٨.

(٥٨) حول هذه الظاهرة في الرواية العربية وفي المسرح العربي السابقين على شوقي والمعاصرين له انظر: عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠ ــ ١٩٣٨) ، الطبعة الرابعة ، دار المعارف ، ١٩٨٣، ص ــ ٩٩ ــ ١٠٢ ، حيث يتناول روايات جرجي زيدان.

– محمد يوسف نجم : المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧ ــ ١٩١٤) ، الطبعة الثالثة، دار الثقافة ، بيروت ١٩٨٠ ، ص ــ ص ٢٩٤ ــ ٢٩٥ ، ٣١٤ ــ ٣١٧ ، حيث يتناول عددا من المسرحيات التاريخية .

"بين موضوعين في مسرحياته" [٥٩]، على حين أن مندور استحسن "الازدواج" في نهايات بعض مسرحيات شوقي[٦٠]، بينما قدم أحمد شمس صياغة جديدة قامت على منظوره الذي يرى أن نصوص المسرح العربي– منذ بداياته الأولى – قد غلب عليها الاعتماد على السرد والحكاية، مما جعل هذين العنصرين يغلبان فيها على تصوير الأحدث الأساسية ، وفي ضوء هذا المنظور كان يحلل بنية الحدث من ناحية وبني السرد والحكاية من ناحية أخرى[٦١]

وتمثل النتيجة الرابعة واحدة من أبرز النتائج التي توصل إليها حنين في سعيه إلى الكشف عن الهوية الجمالية لمسرحيات أحمد شوقي ،وقد حدد حنين هذه النتيجة ــ التي يمكن وصفها بأنها النتيجة الشاملة التي تستوعب النتائج "الجزئية" السابقة ، وتكشف عن سعي حنين الناقد "التطبيقي" إلى بلورة رؤيته "النهائية لمسرحيات شوقي ــ بالقول إن (الرواية الشوقية قصة للقراءة والمطالعة لا للتمثيل والمسرح ، ذلك أن شوقي نحا فيها نحو المؤرخين في تواريخهم ؛ إذ أخذ ينيط حوادث رواياته بأسبابها ونتائجها كما في التاريخ وكما شهدناه فيما خص "المجنون" . المجنون يحب ليلى . فشوقي يطلعك على كيفية نشأة هذا الحب، على تطوره ، ونموه ، وعلى نتائجه. الجنون فالتشرد . وإذا بنا تجاه واقعة تولدوتنمو،وتموت، ولا نجد احتكاكا في الإرادات المتعاكسة والعواطف المتنافرة)[٦٢]. ودعم حنين هذه النتيجة بتعليل مؤداه أن شوقي (لم يعط لكل حادثة من حوادث رواياته القيمة النسبية التي تستحق أن تحلها في الرواية مراعيا في ذلك الفن التمثيلي والشروط

---

(٥٩) انظر: المسرحية في شعر شوقي ، مرجع سابق ، ص ــ ص ٤١ ــ ٤٢، حيث يتناول شوكت هذه الظاهرة في مسرح شوقي. وانظر أيضا تناول عبد المحسن طه بدر لهذه الظاهرة ، في تحليله المقارن بين الطبعة الأولى لمسرحية "**علي بك الكبير**" وطبعتها المتداولة ، وقد استخدم في توصيف هذه الظاهرة مصطلح العقدة ، ومن ثم تناول "العقدة الرئيسية" و"العقدة الثانوية" اللتين جعلهما أساس الصراع في المسرحية. انظر دراسته : الطبعة المجهولة من مسرحية "**علي بك الكبير** " ، منشورة ضمن كتابه : دراسات في تطور الأدب العربي الحديث، الطبعة الأولى، دار المستقبل العربي ، القاهرة ، ١٩٩٣، ص ــ ص ١٤٢ ــ ١٤٧.

(٦٠) انظر: محمد مندور: مسرحيات شوقي، ص – ص ٨٨ – ٨٩، حيث يحلل مسرحية :عنترة" ويستحسن فيها الازدواج في نهايتها.

(٦١) انظر: أحمد شمس الدين الحجاجي : المسرحية في الأدب العربي الحديث ، مرجع سابق ، ص – ص ٧٥ ــ ١٥١، حيث يقدم تحليلات لكل نصوص شوقي الشعرية.

(٦٢) إدوار حنين : شوقي والتاريخ ، مرجع سابق ، ص ــ ص ٨٨ ــ ٨٩ .

المسرحية وإنما أبقى للحوادث القيمة التي أقرها لها المؤرخون وفقا لقوانين التاريخ) [٦٣]، وقدم ــ في الهوامش ــ أمثلة مختلفة من مسرحية " **مجنون ليلى**".

لعل تلك النتيجة السابقة تستمد أهميتها من كونها تكشف تقدم رؤية لهوية مسرحيات شوقي تقوم على الوصف والتعليل معا؛ فبينما يحدد الوصف طبيعة نصوص شوقي بغلبة السرد وغياب الصراع مما يجعلها ــ فيما رأى حنين ــ جديرة بأن تتلقى بالقراءة ، من ناحية ، كما ينفي عنها القيمة التمثيلية أو الأدائية من ناحية أخرى ــ فإن حنين يعلل ذلك برضوخ شوقي الكاتب المسرحي للمصادر التاريخية وعدم قدرته على يحول تلك المادة إلى صياغة مسرحية . واللافت في تلك النتيجة أن الجانب الوصفي فيها قد تكرر عند عديد من الدارسين التالين لحنين ،بل إن ذلك الجانب قد تحول لدى أحمد شمس إلى منظور لدراسة نصوص المسرح العربي لأنها ــ فيما يرى ــ تجمع بين الأشكال المسرحية والعناصر السردية و الحكائية الممتدة من فنون الفرجة الشعبية [٦٤] .

(٣)

ينتمي نقد حنين إلى اتجاه النقد المسرحي الجمالي لأن المحور الأساسي الذي يدور حوله الدرس النقدي عنده هو الكشف عن دور عناصر البناء النصي في تشكيل هوية النص الجمالية ، وبيان الوظائف المختلفة التي قام بها كل عنصر منها .وإذا كان المركز الذي يبدأ العمل النقدي منه وينتهي إليه دائما هو النص المسرحي ، أو نصوص أحمد شوقي في حالة حنين، فإن التحرك من المركز وإليه، كان يتطلب من حنين أن يفيد من بعض العناصر الخارجية في تفسير بعض جوانب النصوص؛ وتبدو إفادة حنين من الأطر المصاحبة لإبداع شوقي مسرحياته جلية في تناوله لجانب المضمون ؛ إذ جعل منها حنين وسيلة مسهمة في الكشف عن بعض الموجهات التي أثرت علي المضامين التي سعى شوقي إلى بثها في مسرحياته.وكانت إفادة حنين من تلك الأطر وسيلة تفسيرية ، وعلى العكس من ذلك بدا تعليله لعدم وجود المسرح في الأدب العربي القديم كاشفا عن منظور بيئي يقدم للظواهر لونا من الفهم الاجتماعي بالمعنى الوضعي للمجتمع.

---

(٦٣) شوقي والتاريخ ، ص ٨٩.

(٦٤) انظر كتابه : المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق.

ومن اللافت للانتباه أن حنين كان يبدأ درسه للعناصر الجمالية لنصوص شوقي بتحديد نظري موجز ، وأحيانا بالغ الإيجاز، كما كان يعرض، بإيجاز، دلالات بعض المصطلحات التي يستخدمها وذلك في ثنايا درسه النقدي. ولعل ذلك ما يؤكد أن دراسة حنين تنتمي بقوة إلى مجال النقد التطبيقي. ولكن من الضروري ملاحظة أن حنين قد أشار ، قبل أن يأخذ في دراسة نصوص شوقي ،إلى ما يمكن أن يكون دالا على تصور ما للنقد الجمالي وذلك ما يتضح في اعتباره درسه نصوص شوقي (درسا أدبيا خالصا) يعتمد (فيه كل ما يتطلبه النقد الفني النزيه) [٦٥]. ورغم أن حنين لم يوضح في أي موضع آخر من دراسته مقصوده بهذه التعبيرات، فإن تأملها في علاقتها بمسلكه النقدي يشير إلى أنها دالة على نمط من أنماط النقد

الجمالي.ولعل ذلك ما يتأكد من ملاحظة أن حنين قد أطلق على القسم الذي خصصه لدراسة عناصر البناء في مسرحيات شوقي عنوان " شوقي والفن" وبدأه بطرح ذلك السؤال " هل راعى شوقي الجانب الفني في رواياته التمثيلية؟".

كان عنصر التنسيق الخارجي أول العناصر التي تناولها حنين في درسه الجمالي لنصوص شوقي، وكان يقصد به تقسيم المسرحية إلي فصول ومشاهد ، وقد أفاد حنين ذلك المصطلح من "نجيب حبيقة" (١٨٦٩ ــ ١٩٠٦) الذي قدمه عام ١٨٩٩ [٦٦]وفي ضوء ذلك المصطلح تناول حنين الطرائق التي اتبعها شوقي في تقسيم مسرحياته المختلفة ، فلاحظ أن شوقي وإن كان يقسم مسرحياته إلى فصول ومشاهد فإنه كان يقسم الفصل إلى عدد من المناظر التي كانت تتفاوت في الطول تفاوتا ملحوظا سواء في المسرحية الواحدة أو في مجموع المسرحيات ، ومن ذلك أن المنظر الثاني من الفصل الثالث من " قمبيز" يصل إلى ٢٩٠بيتا، في حين أن المنظر الأول من الفصل نفسه لا يتعدى تسعة أبيات،كما قدم أمثلة من المسرحيات الأخرى [٦٧] .ووصف ذلك التقسيم بأنه يقوم على مبررات خارجية(يلجأ إليها شوقي لعجزه عن حصر الحوادث في الفصول المعروفة العدد)

([٦٥]) إدوار حنين : التمثيل العربي ، مرجع سابق ، ص ٥٨٠

([٦٦]) انظر : نجيب حبيقة : فن التمثيل ، مجلة المشرق ، السنة الثانية (١٨٩٩) ،العدد الثاني ، ص ــ ص ٣٤١ ــ ٣٤٥..

([٦٧]) انظر : إدوار حنين : شوقي والفن ، مرجع سابق ، ص٢٧٤.

[٦٨].ورأى أن شوقي كان يتهرب من لفظة "الفصل" ويلجأ إلى لفظة "المناظر" مما يشير، فيما يرى حنين ، إلى "عجز فني واضح". ويرى أن شوقي لو (عرض نفسه للمتاعب التي يقاسيها المؤلفون المسرحيون في تنسيق رواياتهم وتنظيمها ، لكان سما ببعض مناظره إلى درجة يبلغ معها شأو الفصل وهبط ببعضها إلى مستوى المشهد) [٦٩].

ومن البين أن ذلك المأخذ الذي أخذه حنين على طريقة شوقي في تقسيم مسرحياته إلى فصول ومشاهد يكشف عن أن الأساس النظري الذي أسس حنين عليه رؤيته تلك يتمثل في أن تصور المؤلف المسرحي لكيفية بناء الحادثة المسرحية هو الذي العامل الأساسي الموجه لتقسيم المسرحية ، في هيئتها الخارجية ، إلى عدد محدد من الفصول والمشاهد.ويشير ذلك الأساس إلى أن تقسيم المسرحية لدي حنين يتأسس على العنصر الجوهري في بنيتها الفنية ، وهو عنصر الحدث الذي كان حنين يسميه الحادثة. و يحسن أن نشير هنا إلى أن نقاد شوقي التالين لحنين لم يتوقفوا أمام التنسيق بوصفه عنصرا دالا ، وإن استطاع أحدهم ، وهو محمود حامد شوكت ، أن يجعل من ملاحظاته حول طريقة شوقي في تنظيم المشاهد كاشفة عن بعض جوانب القصور في الكتابة المسرحية لدى شوقي[٧٠] ولعل ذلك يعود إلى أنه كان يتناول المسرحية فصلا فصلا بالعرض والتحليل قبل أن يدرس الملامح العامة لصياغتها الجمالية .

ومثل عنصر التنسيق الداخلي ثاني العناصر التي تناولها حنين بالتحليل ، وكان ذلك المصطلح قائما لدى بعض النقاد المحدثين السابقين علي حنين ، ويبدو أن لويس شيخو (١٨٥٩ ــ ١٩٢٧) هو الذي وضعه في كتابه "علم الأدب"، وذلك في إطار تحديده للنقد البياني ؛ إذ جعل من دراسة تنسيق العمل الأدبي جانبا من الجوانب التي يتناولها الناقد ، وحدد التنسيق بأنه قيام الناقد باستقراء (نظام التأليف الأدبي فيبين تلاحم أجزائه وارتباط معانيه واتفاق الصور والعواطف مع المعاني وإفراغ الأقسام المختلفة في

---

(٦٨) إدوار حنين : شوقي والفن ، ص ٢٧٤.

(٦٩) إدوار حنين : شوقي والفن ، ص ٢٧٤ .

(٧٠) انظر ــ على سبيل المثال ــ الملاحظات التي قدمها شوكت في تحليله لمسرحية "مصرع كليوباترا" ، المسرحية في شعر شوقي ، ص ــ ص ٥١ ــ ٥٤.

قالب واحد مع نموها جميعا في الحسن والتأثير) [٧١].وإذا كان مصطلح التنسيق لدى شيخو قد حمل دلالة جعلته يتصل بتناول الأنواع والأشكال الأدبية المختلفة ، فإن المصطلح قد اكتسب — في مرحلة تالية من تطوره — دلالة ربطته بالنصوص المسرحية ، وحينئذ تحددت فاعليته — لدى نجيب حبيقة — في دراسة عناصر ثلاثة من عناصر البناء في النص المسرحي ، وهي عناصر المقصد ، والعقدة ، والخاتمة، وإذا كان المقصد لديه يعني (مطلع الرواية والأصل الذي تنشأ منه فروعها) [٧٢] فمن البين أن عناصر التنسيق الداخلي عنده تتصل بالمكونات الجمالية للحدث المسرحي ، وذلك ما يتأكد من ملاحظة أن التحليل الذي قدمه حبيقة للمصطلح قد تركز على طرائق تشكيل الحدث المسرحي[٧٣].

وأما مصطلح "التنسيق الداخلي" لدى حنين فقد تركز أيضا على درس الحدث ، ولكنه ضم إليه دراسة الموضوع والأشخاص.وبذلك فرق بين الموضوع والحادثة، وجعل من دراسة الأشخاص عنصرا متمما لدراسة الحدث.

ولقد كان درس حنين لنصوص شوقي في إطار مصطلح "التنسيق الداخلي" من أكثر جوانب دراسته اتصالا بالمنحى المعياري في نقده الجمالي ؛ إذ بدأ حنين دراسته للموضوع في مسرحيات شوقي بالبحث عن مدى تحقق سمات ثلاث في الموضوع ، وهي سمات الوحدة ، والتمام ، والطبعية أو الطبيعية. وتعني الوحدة تحديدا للخطوط الأساسية المكونة للواقعة ، ولحظ حنين أن مسرحيات شوقي تقوم على واقعتين ، ورصد حنين تجلي هذه الظاهرة في عدد من مسرحيات شوقي. ومن اللافت أن حنين كان يراوح بين مصطلح الواقعة ومصطلح "العمل"، ومصطلح "الموضوع"؛ فهو يصف "مصرع كليوباترا "بانها تتضمن (إلى جنب الواقعة الكبرى، وهي مصير المتحابين انطونيو وكليوباترا، موضوعا آخر يمشي والأول جنبا إلى جنب . فنرى حابي يتعشق هيلانة فتبادله هذه حبها، فينمو هذا الحب ويزدهر ويفضي أخيرا إلى زفاف هيلانة إلى حابي) [٧٤].

---

(٧١) لويس شيخو : علم الأدب ،الجزء الأول ، الطبعة الثانية ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ١٨٩٧، ص٣٤٧ .

(٧٢) نجيب حبيقة : فن التمثيل ،مجلة المشرق ، السنة الثانية (١٨٩٩)، العدد ١١، ص ٥٠١.

(٧٣) انظر : نجيب حبيقة : فن التمثيل ،المرجع السابق ، ص ٥٠١ — ٥٠٧.

(٧٤) إدوار حنين : شوقي والفن ، مرجع سابق ، ص — ص ٢٧٤ — ٢٧٥.

وقد نفي حنين أن تكون "وحدة الواقعة" قد استتبت لشوقي في مسرحياته، وبقدر ما كان ذلك النفي كاشفا عن منحى كلاسيكي صارم في النظر إلى الحدث في مسرحيات شوقي فإنه كان ـــ في الوقت ذاته ـــ متصلا بما أكده " حنين " من أن هذه المسرحيات مليئة بالتفاصيل والزوائد التي حولتها إلى صيغ قصصية تعيد حكاية التاريخ كما قدمه المؤرخون السابقون ، دون أن تقتدر على تحويل المادة التاريخية إلى مادة مسرحية .

وأما سمة التمام لدى حنين فقد كان يقصد بها النقطة التي ينهي المؤلف الحدث المسرحي ، وقد رأى أن (لروايات شوقي أول وآخر .إلا أنه يصعب القول أنه كان يحسن إتمام رواياته.وقد يلاحظ القارئ أن خاتمة رواياته التمثيلية الموت يستثنى من هذا الحكم "**أميرة الأندلس**" و"**عنترة** " [٧٥]. ووصف حنين المسرحيات التي تمت على غير الموت بأنها كانت "قبيحة الخاتمة عقيمتها". ومن الملاحظ أن حنين ينفي أن يكون شوقي كان يتصور أن المأساة يجب أن تنتهي بفاجعة أو فواجع،ودلل على ذلك بأن مسرحيتي "**عنترة**"و"**أميرة الأندلس**" تنتهيان بالزواج. ورأى أن شوقي لم يكن يحسن نهاية مسرحياته ، ولذلك جعل من الموت خاتمة لمعظم مسرحياته،[٧٦] .

وإذا كان حنين قد جعل من الطبعية السمة الثالثة التي ينبغي تحققها في الموضوع ، فإنه قصد بالطبعية أن تخلو المسرحية من الخوارق، من ناحية ، وأن تخلو من المفاجآت غير المبررة ، من ناحية أخرى.ويشير الجانب الأول إلى تماسه المباشر مع "نجيب حبيقة" الذي دعا إلى أن يتجنب الكاتب المسرحي استخدام الخوارق لأن المسرحية (تمثل أعمال البشر وأخلاقهم في الطبيعة) [٧٧].

ورأى حنين (أن صفة مواضيع شوقي ليست الطبعية، إذ إنه استعمل الخوارق في غير مكان من رواياته) [٧٨] ومثل لذلك بظهور "الأموي" شيطان شعر "قيس"في مسرحية " **مجنون ليلى** ". ومن اللافت أن استعانة شوقي بالخوارق في " **مجنون ليلى** " خاصة كانت مثار اختلاف بين بعض ناقديه؛ فإذا كان "محمود حامد شوكت" رأى أنها كانت "غير

---

(٧٥) إدوار حنين : شوقي والفن ، ص ٢٧٥.

(٧٦) انظر : إدوار حنين : شوقي والفن ، ص- ص ٢٧٥ ــ ٢٧٦ .

(٧٧) نجيب حبيقة : أصول التمثيل ، مجلة المشرق (١٨٩٩) العدد الثالث ، ص ــ ص ١٥٧ ــ ١٥٨..

(٧٨) إدوار حنين : شوقي والفن ، ص ٢٧٦.

مناسبة " وحشوا [٧٩] فإن أحمد شمس الدين الحجاجي قدم رؤية مختلفة استندت إلى تثمينه لدور الأسطورة في هذه المسرحية ، مما جعله يرى أن الحدث المسرحي ،فيها ، مبني على ذلك الدور، ومن ثم بلور تفسيرا للمسرحية يقوم – سواء في تحليله للحدث والشخصية ، أو في درسه للوظيفة – على النظر إلى دور الجن على أنه تجسيد لفعالية أسطورة الخلق الفني في تشكيل مسرحية شوقي[٨٠] .

ولكي يكمل دراسة الطبعية في مسرحيات شوقي ، فإن حنين توقف عند المفاجآت التي استخدمها شوقي في مسرحياته ، ورأى (أن في روايات شوقي مفاجآت كثيرة مستنكرة) [٨١] ودلل حنين علي ذلك بإيراد أمثلة من مسرحيات " **عنترة** " و"**علي بك الكبير**"و"**أميرة الأندلس**".

إن دراسة موقف حنين من ضرورة تحقق سمة الطبعية في مواضيع المسرحيات تكشف عن تجلي المنحى الكلاسيكي – المسيطر على رؤيته النقدية – في تصوره لموضوع المسرحية.

وأما دراسة الحوادث فقد مثلت العنصر الثاني من عناصر التنسيق الداخلي عند حنين، وكان حنين يقصد بها دراسة كيفية التحام الحوادث وكيفية جريانها نحو النتيجة،وقد فسر حنين التحام الحوادث بأن تستدعي كل حادثة الحادثة التالية لها .ونفي حنين أن تكون مسرحيات شوقي قد تحققت في حوادثها سمة الالتحام ، وسعى إلى أن يجعل من هذه الظاهرة دالة على تصور شوقي للمسرحية الشعرية، فرصد كثرة الحوادث في مسرحيات شوقي ليستنبط أن(الرواية عند شوقي سلسلة حوادث متوالية متتابعة ، دون نظر إلى الصلة الرابطة بينها وإلى الالتحام) [٨٢] ووصف "عنترة"بأنها تضم من الحوادث ما يكفي خمس مسرحيات ، وذلك ما ينطبق على غيرها من مسرحيات شوقي ".

---

(٧٩) انظر : المسرحية في شعر شوقي ص ٨٠.

(٨٠) انظر : أحمد شمس الدين الحجاجي : الأسطورة في الأدب العربي ، دار الهلال ،١٩٨٣ ، ص – ص١٣٠-٢٠٢، حيث يقدم تحليله للمسرحية من المنظور الذي أشرنا إليه في المتن .

(٨١) إدوار حنين : شوقي والفن ، ص ٢٧٦.

(٨٢) إدوار حنين : شوقي والفن ، ص ٢٧٧.

وبقدر ما يبين درس حنين لطبيعة الالتحام في حوادث مسرحيات شوقي عن تغلغل المنحى الكلاسيكي في نقده ،فإن حنين جعل من درسه وسيلة كاشفة عن جانب من الجوانب المتصلة بطبيعة الكتابة المسرحية عند شوقي .

وأما سمة جريان الحوادث كلها نحو النتيجة فقد نالت عناية من حنين؛إذ توقف أمام مسرحيات شوقي كل على حدة ليرصد ما فيها من "زوائد" لا تتصل بالحدث الأساسي في كل منها. و لعل ظاهرة الزوائد في مسرحيات شوقي كانت من أكثر المآخذ التي أخذها عليه النقاد التاليين لحنين وإن اختلفت تفسيراتهم لها [٨٣] عن تفسير حنين الذي يمكن رده إلى وصفه لمسرحيات شوقي بأنها مجرد صياغة شعرية للمادة التاريخية التي أفادها شوقي من المصادر التاريخية التي قدمت له أصول مسرحياته . على أن تركيز حنين على إبراز ما يراه "زوائد" في مسرحيات شوقي دال على أن المفهوم الذي كان ينطلق منه للمسرحية أو "الرواية التمثيلية" كان يعتد بالجانب الأدائي في المسرحية.

وجعل حنين من دراسة الأشخاص عنصرا متمما لدراسة الحوادث،ومن الملاحظ أن نجيب حبيقة ــ الذي استمد منه حنين عددا من "الأطر النظرية" لنقده التطبيقي ــ كان يضع دراسة الأشخاص في إطار دراسة الإيجاد ، بينما جعله حنين في إطار دراسة التنسيق الداخلي.وكان حنين يبحث عن مدى تحقق صفات فنية بعينها في الشخصيات المسرحية.وكان يركز علي صفات أربع ، وهي : الخطورة" ويقصد بها قوة بروز الصفة في الشخصية المسرحية الرئيسية"، والملاءمة ؛أي الاتساق بين الدور الذي تؤديه الشخصية في المسرحية والصفة التي تسيطر على الشخصية في مواقف المسرحية وأحداثها.والثبات ويعني محافظة الكاتب المسرحي علي أن يجعل لكل شخصية من الشخصيات الأساسية سمة أساسية تغلب عليها وتلازمها في المواقف المختلفة ،مما يجعل هذه الصفة أقرب إلى أن تكون ثابتة في الشخصية.وأما الصفة الأخيرة فهي الحقيقية،

---

(٨٣) يرى حامد شوكت أن مسرح شوقي يقوم على نواة غنائية ، ولكن شوقي كان "يخلط" بين المسرح والقصة ، أو بين "الصفة القصصية الغنائية التي تعتمد على الحكاية والخطابة ، والصفة المسرحية التي تعتمد على الشخصية والحادثة". على حين يرى أحمد شمس أن نصوص المسرح العربي "الشعري" قد قامت ــ منذ بداية المسرح العربي الحديث ــ على الجمع بين الأشكال المسرحية والسرد والحكاية التي تسربت إلى هذه النصوص من فنون الفرجة الشعبية . انظر:

– محمود حامد شوكت : المسرحية في شعر شوقي، ص ٣٧ ، ٤٠.

– أحمد شمس الدين الحجاجي :المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث ، ص ــ ص ١١ ــ ٤٠.

وكان يقصد بها الاتساق بين سمات الشخصية كما رسمها الكاتب وسماتها المعروفة عنها في المصادر التاريخية أو الشعبية التي استمد منها الكاتب أحداث مسرحياته.

وأخذ حنين يبحث عن مدى تحقق تلك الصفات في شخصيات مسرحيات شوقي ورأى أن شوقي (وإن أحسن في تصوير أخلاق كليوباترا وقمبيز،فقد قصر في تصوير أخلاق عنترة، وعبلة ، وابن عباد ، وحسون ، وعلي بك الكبير) [٨٤]. ويشير تعبير الأخلاق الوارد في هذا النص إلى سمات الشخصية، وهذا التعبير طرح في النقد العربي الحديث في فترة تالية لدراسة حنين ؛ إذ استخدمته بعض الترجمات العربية لكتاب الشعر لأرسطو على نحو ما نجد في ترجمة شكري عياد ، كما استخدمه بعض النقاد العرب المحدثون [٨٥] ولكنه ظل محدود الشيوع في النقد العربي الحديث.

وفي نقده لتصوير شوقي شخصيات مسرحياته انتقد حنين طريقة شوقي التي وصفها حنين بأنها تتسم بالتناقض بين السمة أو السمات الأساسية للشخصية من ناحية وبعض السلوكيات التي قامت بها الشخصية من ناحية ثانية.فقد نفى ، على سبيل المثال، أن يكون شوقي قد جعل من عنترة"شخصية ملائمة ثابتة"، وذلك لأن شوقي جعله (يدعو إلى الوحدة العربية ويمثل الروح القومية الحقة ، ومع ذلك لا يلبث أن يفتك بإخوانه بني لخم وأنصارهم، فيعمل فيهم القتل والضرب فيقضي على الكثير منهم ويبقي على أقلية تشتتت هباء ...فضلا عن أن العربي ، كما قدمنا فردي فوضوي لا تحمله روحه علي المناداة بالوحدة والرضوخ لسلطان أو مليك فرد يأمر وينهى.فأين الملائمة) [٨٦]. كما انتقد حنين أيضا رسم شوقي شخصيتي "المهدي"و"علي بك الكبير"من المنظور نفسه[٨٧].

ومن البين أن سمة الملائمة التي أسس حنين عليها نقده لرسم شوقي بعض الشخصيات الرئيسية في بعض مسرحياته تكشف عن الملائمة عنده كانت تتصرف إلي

---

(٨٤) إدوار حنين : شوقي والفن ، ص ٢٧٨.

(٨٥) انظر : شكري عياد "محقق ومترجم" :كتاب أرسطوطاليس في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص : ٣٢ ،٥٠ ، ٥٢ ، ٨٨. ومن الملاحظ أن محمد غنيمي هلال قد استخدم هذا المصطلح في عرضه لنظرية أرسطو في التراجيديا ، انظر كتابه : النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، دون تاريخ.

(٨٦) إدوار حنين : شوقي والفن ، ص ٢٧٨.

(٨٧) انظر : شوقي والفن ، ص ٢٧٩.

جانبين أساسيين هما المطابقة بين الصورة التي قدمها الكاتب للشخصية المسرحية وصورتها التي قدمتها الأصول التاريخية أو الشعبية التي اعتمد عليها الكاتب .وتحقق قدر من الاتساق بين صورة الشخصية المسرحية كما قدمها الكاتب ورؤية الناقد للجنس أو العرق الذي تنتمي إليه الشخصية وتمثله.

ولكن نقد حنين لرسم الشخصيات عند شوقي لم يقتصر علي الاستناد إلي مبدأ المطابقة وحده.فإذا كان مبدأ المطابقة يتصل ، مباشرة ، بذلك المنحى الكلاسيكي الغالب على نقد حنين المسرحي، فمن الواضح أن ثمة مبدأ آخر لا يقل عنه أهمية لدي حنين، وهو مبدأ التفاوت الذي يعني ضرورة التمييز بين الشخصيات المسرحية تبعا لأدوارها في المسرحية ، مما يفضي إلى أن تكون بعض الشخصيات ذات صفات بارزة ؛لأنها الشخصيات الأساسية التي تنهض بأعباء تحريك الأحداث وتتحكم فيها وتؤثر تأثيرا فعالا في حركتها.علي أن تظل شخصيات أخرى أقل من الأولى تأثيرا في الأحداث مما يجعل اهتمام الكاتب بتجلية سماتها في مرتبة أقل من الشخصيات الأساسية.وإذا كان حنين قد ربط بين هذا المبدأ وتلقي المسرحية حين أكد (أن التفاوت ضروري لأن جمهور الحاضرين يعجبهم أن يروا شخصا متفوقا وآخر مقهورا) [٨٨] فإنه رأى أن معظم مسرحيات شوقي تخلو من ذلك الشخص البارز عن أقرانه الذي يتعاطف معه الجمهور لأن شوقي ، فيما يري حنين ، لم يكن يكتفي في المسرحية الواحدة ببطل واحد ، إنما كان يشحنها بالأبطال.ومثل حنين لذلك بمسرحيتي "**علي بك الكبير**" و"**أميرة الأندلس**" ، و فيما يتصل بالمسرحية الأولى ــ على سبيل المثال ــ وصف حنين كلا من "**علي بك الكبير**" و"محمود" و"مراد بك"و"آمال"بأنهم أبطال (ولا تفاوت يذكر بين مقامات هؤلاء الأشخاص) [٨٩].

وقد نالت هذه الظاهرة التي اســتنبطها حنين من تحليله لطريقة شــوقي في رســم شخصيات مسرحياته اهتماما من معظم من تناولوا مسرح شوقي في الثلاثينيات والأربعينيات ، فقدموا تعليلات متعددة لها؛فعلى حين رآها العقاد نتاجا لافتقاد شوقي الشاعر والكاتب المسرحي شخصية مميزة مما جعله ــ سواء في شعره الغنائي أو في

---

(٨٨) إدوار حنين : شوقي والفن ، ص ٢٧٩.
(٨٩) شوقي والفن ، ص ٢٧٩.

مسرحياته ــ غير قادر على إدراك الفروق المميزة لكل شخصية فتماثلت الشخصيات عنده [٩٠] فإن حامد شوكت رآها نتاجا لسيطرة الطابع الغنائي على مسرحيات شوقي[٩١] .أما تعليل حنين لذات الظاهرة فكان كاشفا عن نمط من أنماط "الجدل "في منظوره النقدي ؛ إذ رآها نتيجة لإكثار شوقي (الواقعات في الرواية الواحدة كثرة قاده إليها مذهبه في التاريخ) [٩٢].

إن تصور حنين لفاعلية دور الحادثة تتجلى تجليا غير مباشر في تحليله لشخصيات مسرحيات شوقي ،إذ وصف هذه الشخصيات بأنها كالآلات المتحركة في حركاتها وسكناتها(فهي جارية أبدا إلى الأمام ، إلى النتيجة.فلا عقبة تصد ولا عثرة ترد.لا احتكاك بين الإرادات المتعاكسة والعواطف المتنافرة، ولا تردد نفساني داخلي في الإرادة الواحدة) [٩٣]. وإذا كان حنين قد مثل لذلك بشخصية "ليلى" في مسرحية"مجنون ليلى"، فمن البين أنه بني وصفه لشخصيات مسرحيات شوقي على أساس تصور ما حول ضرورة وجود الصراع سواء كان خارجيا أم داخليا في المسرحية؛إذ إن وجوده وبناء حركة الشخصيات الرئيسية علي أساس تأثيره في مسالكها يفضيان معا إلى تصوير شخصيات على درجة من "العمق" مما يسهم في إقناع المتلقي بها .

كان تحليل حنين لنصوص شوقي يركز علي تناول العناصر الجزئية التي تشكل مقومات البناء الفني فيها ،وكان حنين يراوح ،دائما،بين ذلك النمط من التحليل واستنباط بعض الأسس الجمالية التي-يبدو أن شوقي أقام مسرحياته عليها، ثم العودة إلي النصوص المسرحية ،مرة أخرى،للكشف عن تجليات تلك الأسس في الطرائق الجمالية التي استخدمها في نصوصه ،ليصل الناقد إلى بيان دور التقنيات التي استخدمها شوقي بديلا لعناصر البناء المسرحي التي تواتر استخدامها لدى كتاب المسرح.ويتجلى ذلك المسلك واضحا في دراسة حنين لما أسماه "مذهب شوقي في التمثيل" ؛ إذ استنبط حنين أن شوقي

([٩٠]) انظر : عباس محمود العقاد :شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، طبعة نهضة مصر، ١٩٨١ ، ص ١٥٩ ، ١٦٠.

([٩١]) انظر : محمود حامد شوكت : المسرحية في شعر شوقي ،ص ٤٣ ، ٤٥.

([٩٢]) إدوار حنين : شوقي والفن ، ص ٢٧٩.

([٩٣]) إدوار حنين : شوقي والفن ، ص ٢٧٩.

يري الرواية التمثيلية "مغالطة مسرحية مشحونة بقصائد رنانة رائعة وأبيات محكمة صائبة"،ويبدو ذلك الاستنباط مصاغا في لغة "انفعالية"مما يضعف من قدرته علي أن يؤسس حكما جماليا مقنعا،ولكن حنين دعمه بمقولتين دالتين قد تهيآه للإقناع ، انصبت أولاهما على وصف مسرحيات شوقي بأنها (قصص مسخت روايات تمثيلية إذا أسقطت منها كلمات قال وقالوا وقلت واستبدلت بها أسماء الأشخاص.ذلك أنه كالروائي لم يراع في رواياته التمثيلية إلا الجانب الإخباري القصصي مهملا كل ما يفرق هذه عن تلك) (٩٤). ومن الواضح أن هذه النتيجة التي قيم حنين بها مسرحيات شوقي كاشفة عن أن حنين قد جعل من وصفه مسرحيات شوقي بكونها قريبة من القصص والروايات مقولة محورية يشقق منها عددا من السمات "الفرعية " التي تنتهي ــ في علاقتها بالمقولة المحورية ــ إلى تثبيت تلك المقولة عن طريق الكشف ــ غير المباشر ــ عن قدرتها على تفسير عدد من الملامح البارزة في مسرحيات شوقي .

وأما المقولة الثانية فتتعلق بوصف حنين لطريقة شوقي في الكتابة المسرحية ، أو بعبارة حنين "طريقة شوقي في التمثيل"وتتمثل في القول إنها طريقة (مضطربة اتفق عليها وجمهرة روائيي الانحطاط كفولتير مثلا.فهو يستعيض عن الجوهر ، أي درس النفس البشرية، بخزعبلات يتأثر منها الجمهور إلا أنها ليست من صفات الفن التمثيلي العالي) (٩٥). وتكشف هذه المقولة ، بما تتضمنه من حكم قيمي ،عن منزع كلاسيكي يري جودة المسرحية قرينة قدرتها علي الكشف عن طبائع النفس البشرية.وبقدر ما كانت تلك المقولة تهون من أهمية مسرحيات شوقي فإنها فرضت على حنين أن يسعي إلى تفسير النجاح الذي لقيته عروضها ، وحينئذ كان عليه أن يعود إلى مواصلة الدرس النصي ليكشف عن العناصر التي وظفها شوقي ليستميل جمهوره،فرأى أن شوقي (جعل من الرواية سلسلة مناظر ومشاهد يصيب بها مخيلة الجمهور ويثير بها مشاعرهم ، وشحنها بالدعاية جاعلا من الأشخاص أبواقا ينفخ فيها كل ما يريد) (٩٦).ولكي يدلل حنين على رؤيته النقدية أخذ

---

(٩٤) إدوار حنين : شوقي والفن ، ص ٢٨١.

(٩٥) إدوار حنين :شوقي والفن ، ص ٢٨١.

(٩٦) إدوار حنين : شوقي والفن ، ص ٢٨٢.

يدرس الوسائل التي جعلها شوقي بديلة عن تدقيق البنى الفنية لمسرحياته، فدرس المفاجآت والدعاية.

إن درس حنين للمفاجآت في مسرحيات شوقي كان منطلقه للكشف عن الوسائل التي استخدمها شوقي من أجل تحقيق "الإثارة والتهييج"،واستعرض فيه حنين مسرحيات "**عنترة**"و"**أميرة الأندلس**" و"**علي بك الكبير**" و"**قمبيز**" كاشفا عن الأدوار "السلبية التي أدتها المفاجآت في تلك المسرحيات، ورأى أن كثرة المفاجآت فيها تدل على "ضعف عارضة المؤلف المسرحي".

تطلب استكمال الدرس الجمالي لنصوص مسرحيات شوقي أن يتوقف حنين أمام عدد من الأدوات الفنية التي استخدمها شوقي ليكشف عن الطرائق التي وظف بها شوقي هذه الأدوات .وجعل حنين من ذلك دراسة عنونها ب " شوقي وبعض المبادئ المسرحية" مما يشير إلى أن استخدام هذه الوسائل ــ كالمناجاة والمؤتمن ، والوحدات الثلاث ــ يرقى لدى حنين إلى مرتبة المبادئ التي لا يستطيع الكاتب المسرحي أن يفلت منها. ولكنه كان يفرق بين وحدة الحدث من ناحية ووحدتي الزمان والمكان من ناحية ثانية ؛ فيرى أن بإمكان الكاتب المسرحي أن يخرج على وحدتي الزمان والمكان ، على حين أنه لا يستطيع الخروج على "وحدة الواقعة" ، و من ثم انتقد خروج شوقي على وحدة الواقعة. وبالمثل وصف مسرحيات شوقي بأنها تقوم على مزج المضحك بالمبكي وإدخال المهزلة على المأساة ، وبعد أن مثل لذلك من مسرحيات شوقي خلـــص إلى تعيين طبيعتها بأنها (من نوع ما يسميه الإفرنج بالدرام drame . والدرام فرع مستقل من فروع التمثيل العديدة فليس هو بالمهزلة وليس بالمأساة ، وإنما هو مزيج من هذه وتلك) [٩٧].

إن نقد حنين التطبيقي كان يركز على تقديم نوع من التحليل النصي "المفصل" للأدوات التي استخدمها شوقي في بناء نصوص مسرحياته ، وهذا ما كان يدفعه إلى الوقوف أمام طرائق شوقي في التعامل مع الأدوات الفنية الجزئية ، على نحو ما يبدو في تناوله لكل من "المؤتمن" و"المناجاة"؛ فرأى أنه رغم إكثار شوقي من استعمال المؤتمن على استعمال المناجاة فإن المبدأ الذي ينبغي أن يحتكم إليه الناقد ــ في حكمه على مثل

([٩٧]) إدوار حنين :شوقي والفن ، ص ٢٨٦.

هذه الأدوات واستخداماتها ــ هو مبدأ مراعاة المقام ومقتضى الحال ، الذي يعني أن سياق الحدث المسرحي هو الكاشف عن الأداة الفنية الملائمة له . ومن الملاحظ أن تطبيق حنين لذلك المبدأ على نصوص شوقي قد أداه إلى أن يخلع على صنيع شوقي حكم قيمة يرى أن شوقي قد استطاع أن يحسن أدوار "المؤتمن" وأن يضفي عليها "بعض الأهمية" في مسرحياته(٩٨).

إن جانبا من الجوانب الكاشفة عن خصوصية النقد المسرحي الجمالي لدى حنين يتجلى في استخدامه لعدد من المصطلحات التي خلع عليها دلالة خاصة به ، ومن هذه المصطلحات مصطلح "المحسنات التمثيلية" الذي قصد به جانبين من جوانب الصياغة الجمالية في نصوص شوقي ، وهما "ترتيب الزينة" و"تهيئة الانقلابات" . ومن اللافت أن ما يدخل في إطار ترتيب الزينة لدى حنين كاشف عن أن المبدأ الذي يستند إليه ذلك الترتيب ــ في رؤية حنين النقدية ــ هو مبدأ المطابقة بالمعنى الكلاسيكي ، سواء كان المقصود ما أسماه حنين "الزينة الخارجية" التي تنصرف إلى المظاهر المادية المرتبطة بالعصر الذي تدور فيه أحداث المسرحية ، أم كان المقصود ما وصفه حنين بأنه "الزينة الداخلية" التي قصد بها مراعاة (عادات الأشخاص واعتقاداتهم وكل ما من شأنه تذكير الناظر بعصرهم وبأصلهم العربي أو الفارسي أو المصري أو الأندلسي أو الشركسي) (٩٩) ، ورأى أن شوقي لم يستطع إجادة تلك الزينة الداخلية مدللا على ذلك بتكرار ما لاحظه ، من قبل، عن تصوير شوقي العرب الأقدمين لاسيما عنترة وعبلة ومجنون ليلى .

ومن اللافت أن "الانقلابات" قد وضعها حنين في إطار المحسنات التمثيلية بما يعني أنه يراها عنصرا زائدا في بناء الأحداث المسرحية على الرغم من أنها تعد عنصرا جوهريا في بنية الحدث المسرحي . ومن اللافت أيضا أن حنين لم يقدم أي تعريف لمفهومه عن تلك الانقلابات ، واكتفى بقديم تقيمه لتعامل شوقي معها ؛ إذ رأى (أن شوقي لم يكثر من استعمالها ، وإنما اقتصر على اللازم الضروري .. ومع ذلك نراه لمّ في هذا القليل الضروري،فإنه لم يحسن واحدة منها ، حتى في أحرج المواقف وأدعاها للإبداع)

---

(٩٨) انظر : شوقي والفن ، ص ــ ص ٢٨٧ ــ ٢٨٨.

(٩٩) إدوار حنين : شوقي والفن : شوقي وبعض المبادئ المسرحية ، ص ٣٩٤.

[100]. وقدم نموذجين أحدهما من مسرحية "**مجنون ليلى**" وثانيهما من "**علي بك الكبير**" ، واكتفى بتحليل أولهما تحليلا كاشفا عن اقتداره على إدراك جوانب "الصنعة الكتابية " في النص المسرحي[101].

---

(100) إدوار حنين : شوقي والفن ، المرجع السابق ، ص ٣٩٥.

(101) إدوار حنين :شوقي والفن ، المرجع السابق ، ص ـــ ص ٣٩٥ ـــ ٣٩٨، حيث يقدم حنين ـــ في تحليله لنموذج الانقلاب في "مجنون ليلي" ـــ تحليلا دقيقا كاشفا عن عمق إدراكه لطبيعة الصياغة المسرحية وذلك بربطه بين اكتشاف خصوصية اللحظة التي يتم فيها الانقلاب وما تمليه من صياغة لعلاقات الأطراف من ناحية ، وطرائق الصياغة اللغوية من ناحية أخرى .

كان تحليل حنين لكل الجوانب السابقة تحليلاً لجوانب الشكل في مسرحيات شوقي تحليلاً يتابع الجزئيات والتفاصيل الفنية الصغيرة والدقيقة التي تتصل بمختلف جوانب الصياغة التشكيلية في نصوص شوقي المسرحية. وفي مقابل ذلك قدم حنين درسا لجانب المضامين التي تنطوي عليها نصوص شوقي المسرحية ،ومن المفيد أن نلحظ أن ذلك الدرس قدمه حنين في سياقين مختلفين ؛ أولهما ما قدمه في ثنايا تحليله لعناصر الشكل ، وثانيهما ما قدمه بعد انتهائه من تحليل عناصر الشكل. ولقد كان أولهما متصلا بما قدمه في إطار بحثه عن الوسائل التي لجأ إليها شوقي لتعويض ما رآه حنين من "نقص الجانب الفني" في مسرحياته ، فتناول ما أسماه "الدعاية " ويبدو أن حنين قد وضع مصطلح "الدعاية" ليشير به إلى سعي شوقي إلى استخدام مسرحياته وسيلة للترويج لبعض الأفكار السياسية التي كانت مطروحة في الثقافة المصرية إبان كتابته لهذه المسرحيات .ورأى أن شوقي قد جعل من مسرحيتي "**عنترة** " و"**علي بك الكبير**"وسيلة للدعاية للوحدة العربية، بينما قدم في مسرحيات "**علي بك الكبير** " و"**قمبيز**" و"**مصرع كليوباترا**" دعاية لمصر و تاج مصر.وأخذ يكشف عن الدعاية للقومية العربية في مسرحيتي " **عنترة**" و " **علي بك الكبير**"،فتوقف عند عدد من الفقرات التي وردت على ألسنة بعض الشخصيات الرئيسية فيها، وأبان عن مظاهر الدعوة للقومية العربية فيها كالحديث عن وحدة الأصل العربي ، والحديث عن الطرق التي تؤدي إلى تحقيق الوحدة،والدعوة إلى أن تسود المحبة بين العرب. وعلل حنين وجود تلك الدعوة في مسرحية "**عنترة**"خاصة بعدة عوامل تجمع بين الجوانب الاجتماعية والجوانب الذاتية المتصلة بشخصية شوقي [١٠٢] .

وسواء اتفق قارئ نصوص شوقي المسرحية مع رؤية حنين للدعاية أم لم يتفق معها فإن من الدال أن نلحظ أن نظرة حنين إلى أدوار الدعاية في مسرحيات شوقي كاشفة عن دلالتين تشير أولاهما إلى أن حنين كان ينطلق من تصور لا يفصل بين "الشكل" و"المضمون" بدليل أنه جعل من المضمون أو من بعض جوانبه ذات علاقة "جدلية" إلى حد كبير بعناصر الشكل . وذلك كاشف عن رؤية نقدية " واعية " في إطار تاريخ النقد

([١٠٢]) انظر :إدوار حنين : شوقي والفن ،مرجع سابق ، ص ٢٨٥ ــ ٢٨٦.

المسرحي العربي في ثلاثينيات القرن العشرين. على حين أن الدلالة الثانية تشير إلى أن حنين كان يتعامل مع المضمون بوصفه الفكرة أو الدعوة المباشرة التي ترد على لسان أو ألسنة الشخصيات المسرحية ، ثم يسندها إلى الكاتب على أنها رؤيته هو ، وذلك ذات الصنيع الذي تكرر عند عديد من النقاد الاجتماعيين المصريين في الأربعينيات والخمسينيات والستينيات من القرن العشرين[١٠٣].

وأما السياق الثاني الذي تناول فيه حنين جانب المضمون في نصوص شوقي المسرحية فهو ما قدمه بعد انتهائه من درس عناصر الشكل ،وفيه غلب عليه البحث عن الدلالات الأخلاقية والتعليمية التي تتجلى في مسرحيات شوقي. وقد تعنون ذلك البحث بالعناوين التالية:"شوقي النفساني" و"شوقي المهذب" و"شوقي الوطني" و"شوقي والشعب". وما قدمه حنين تحت العناوين الثلاثة الأولى مضى في مسارين وهما البحث عن الدلالات الأخلاقية التي يمكن استنباطها ــ بطريقة غير مباشرة ــ من نصوص شوقي ، أو الاكتفاء بتقديم بعض فقرات الحوار أو بعض الجُمل التي وردت على ألسنة بعض الشخصيات . وفي المسار الأول كان حنين ينحو إلى النظر إلى الدلالات الأخلاقية والتعليمية من منظور يجعلها نتاجا لطرائق شوقي في الصياغة ؛ كأن يبحث حنين عن طريقة شوقي في "التهذيب والتعليم" فيرى أن شوقي كانت له طريقتان في تحقيق ذلك الهدف تمثلت أولاهما (في أن يعرض أشخاصا حياتهم مثال الحياة الصالحة وأعمالهم منهاج صادق لأعمال الخيرين . والطريقة الثانية كانت في أن يصور أشخاصا فاسقين كأنطونيو وكليوباترا على شرط أن ينيلهم جزاءهم السيئ قبل الانتهاء) [١٠٤]. وأما في المسار الثاني فقد اكتفى حنين بتقديم بعض فقرات الحوار التي رأى أنها تعكس رؤية أحمد شوقي على نحو ما قدم صورة الشعب في مسرحيتي "**مصرع كليوباترا**" و"**مجنون ليلى**" .

---

[١٠٣] حول هذه الظاهرة عند النقاد الاجتماعيين (١٩٤٥ ــ ١٩٦٧) انظر دراستنا : الخطاب النقدي والأيديولوجيا : دراسة للنقد المسرحي عند نقاد الاتجاه الاجتماعي في مصر(١٩٤٥ ــ ١٩٦٧)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ٢٠٠٢ ، ص ٧٩ – ١١٠ .

[١٠٤] إدوار حنين : شوقي والفن : شوقي وبعض المبادئ المسرحية ، ص ٤٠١.

كان الجانب المتصل بموسيقى الشعر في مسرح شوقي موضوعا لوقفة ملائمة من لدن حنين الذي قدم دراسته له تحت مصطلح "المبنى في روايات شوقي " ، ولما كان ذلك الجانب يصل بين الشعر والمسرح من ناحية ، كما يصل بين شوقي والسابقين عليه من كتاب المسرح الشعري العربي من ناحية ثانية ــ فقد كان درسه من أكثر الجوانب ــ التي استطاع فيها حنين أن يجمع بين ربط مسرح شوقي بالتجارب العربية السابقة عليه من ناحية ، وتناول عدد من المسائل العامة المتصلة بعديد من جوانب العلاقة بين الشعر العربي والمسرح الشعري من ناحية أخرى . ومن اللافت أن حنين قد أفاد من اجتهادات بعض النقاد العرب السابقين عليه لاسيما فيما يتعلق بمدى صلاحية الشعر العربي للمسرح وبالعلاقة بين الأوزان الشعرية والمعاني أو المجالات التعبيرية. ولقد انطلق حنين من أن الشعر العربي صالح للاستخدام في الروايات التمثيلية ، وحاول ــ استنادا إلى ملاحظات سليمان البستاني (١٨٥٦ ــ ١٩٢٥) التي قدمها في مقدمته لترجمته الإلياذة التي نشرت عام ١٩٠٤ ــ أن يحدد العلاقة بين كل وزن من الأوزان العربية التقليدية والمجالات التي يمكن أن يجود ذلك الوزن في التعبير عنها [١٠٥] . كما قدم ملاحظة دقيقة ترى أن استخدام "البحور الموسيقية الرنانة" يحسن أن يكون في المواقف التي ترتفع فيها العواطف وتسمو ، على حين أن البحور التي تقرب من النثر يحسن أن تستخدم في مواقف " الهدوء " أو "البرود" الفكري أو العاطفي[١٠٦]، وهي ملاحظة مؤسسة على فكرة العلاقة بين الوزن الشعري والمجالات التي يكثر استخدامه فيها.

ولما كانت تجربة شوقي في الكتابة المسرحية متصلة بما سبقها من تجارب عربية فقد كان ذلك دافعا لحنين ليقيم هذه التجارب قبل أن يتوقف عند ما قدمه شوقي ؛ فرأى أن الشعر العربي في المسرحيات السابقة على شوقي (كان لا يزال خشنا قاسيا لا يلين للأحاديث المسرحية المتنوعة،ولا يجود في بعض مواقف تتطلب سرعة في التعبير ورشاقة . وذلك لأسباب قد ثبت

---

(١٠٥) انظر :إدوار حنين ،شوقي والفن ، المرجع السابق ، ص ٤٠٢ ــ ٤٠٤.

(١٠٦) انظر :شوقي والفن ، المرجع السابق ، ص٤٠٤.

لنا فيما بعد أنها تعود للمؤلفين ، لا لطبيعة الشعر العربي)[١٠٧] وأخذ يرصد الملامح المميزة لاستخدامات شوقي للأوزان والقوافي في مسرحه ، فلاحظ أن شوقي قد تجاوز سابقيه بمراحل ؛ إذ كان على ــ خلاف معظمهم ــ (لا يحرص على وحدة الفصل الواحد أو المشهد الواحد إن أعجزه الفصل ، وإنما يعبث بالبحور عبثا تاما ، فتراه ينتقل بسرعة لا تعادلها سرعة من طويل إلى قصير أو بالعكس ، ومن أبيات لا موسيقية إلى أبيات هي السحر والنغم) [١٠٨]. كما رأى أن شوقي يلجأ إلى تنويع القوافي تنويعا شديدا حتى أنه يجعل المخاطب يجيب المتحدث إليه بعجز تكملة لبيت قال صدره ذلك المتحدث إليه في قافية مختلفة عن قافية البيت السابق عليه ، رغم اتفاق البيتن في الوزن الشعري . كما وصف شوقي بأنه (عرف كيف يخص كل موقف بما يلائمه من اللهجة الشعرية ، وقد أجاد الشاعر حيث استعمل المخاطبة والتجاوب ... وأبدع في قصائده الطوال إبداعه في "طويلاته" خارج الروايات) [١٠٩]. وقدم أمثلة لتلك القصائد التي نلحظ أن معظم– إن لم يكن كل– من تناولوا مسرحه شوقي من بعده لم يختلفوا حول هذا الرأي الذي سبقهم حنين إلى تقديمه[١١٠].

(٤ / ٣)

هذا الدرس الجمالي المستقصي لمختلف عناصر الصياغة "الجمالية " في مسرحيات شوقي أوصل حنين إلى نتيجة مؤداها أن شوقي (قد حلق في الغناء وهوى في التمثيل ، وهذا طبيعي عند أمثال شـــاعرنا ؛ لأن التمثيل يتطلب درسا ، والتمثيل يتطلب مطالعة واسعة ، والتمثيل يتطلب وقتا للتأليف ، وعملا جديا وجهادا قويا .... وشوقي لم يكن من أصحاب الدرس والمطالعة والعمل والصبر. فأخفق حيث لمع من هم دونه عبقرية ونبوغا

---

(١٠٧) شوقي والفن ، المرجع السابق ، ص ٤٠٤.

(١٠٨) شوقي والفن ، ص ٤٠٦.

(١٠٩) المرجع السابق ، ص ٤٠٦.

(١١٠) انظر ــ على سبيل المثال ــ رأي حامد شوكت في كتابه : المسرحية في شعر شوقي ، ص ــ ص ٣٦ ــ ٣٧. وانظر أيضا رأي أحمد شمس الدين الحجاجي في كتابه : المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث ،ص ــ ص ١٠٣ ــ ١١٨حيث يتناول غنائية الشخصيات في مسرحيات شوقي ، وفي ذلك الإطار يرد حديثه عن عدد من القصائد التي أشار إليها حنين.

، وأجاد حيث أخفق أولئك فبقيت له منزلته بين الشعراء الغنائيين) [١١١]. وبصرف النظر عما في ذلك الاستنتاج الأخير من دقة أو من صواب في التعليل فإنه كان يلتقي مع ما قدمه طه حسين في كتابه " حافظ وشوقي " الذي صدر قبل دراسة حنين بعام واحد فقط [١١٢].

(٤)

هذه القراءة لدراسة إدوار حنين " شوقي على المسرح " تتطلب وقفة أخيرة تقوم بتقديم تقييم "عام" يبلور أبرز النتائج التي يمكن أن نستخلصها من هذه الدراسة ، ففضلا عما قدم — في ثنايا التحليل — من استنتاجات جزئية تتصل ببعض جوانب دراسة حنين أو طرائقه في التعامل مع نصوص شوقي المسرحية ، أو ما تبلور — في فقرات مختلفة من التحليل — من نتائج كلية تبلور حصاد تشريح عدة جوانب من دراسة حنين — فضلا عن هذا وذاك يمكننا أن نتناول بعض النتائج العامة التي تسعى إلى بلورة موقف — نقدي وتقييمي معا — من دراسة حنين.

كان منطلق درس حنين لنصوص شوقي المسرحية هو المنطلق الجمالي الذي وصفه حنين بأنه الدرس الفني ، وكانت النقطة الأساسية التي يبدأ منها حنين ممارسته النقدية هي نصوص شوقي ، وكان يغلب على حنين تقديم بعض التعريفات النقدية الموجزة التي تحدد كيفية النظر إلى نصوص شوقي ، كما توجه القارئ إلى المدخل الذي يتعامل حنين — من خلاله — مع هذا الجانب أو ذاك من نصوص شوقي . وكان المنطلق الجمالي عند حنين يعنى بالدرس المفصل لعناصر البناء الجمالي في نصوص شوقي ؛ يستوي في أن تكون هذه العناصر أساسية كالحدث — أو "الحادثة " أو الواقعة — بتعبير حنين — أو ثانوية كالتنسيق الخارجي أو التنسيق الداخلي . وكان المنطلق الجمالي منتجا لمنحى جمالي ساد على دراسة حنين لعناصر البناء في مسرحيات شوقي ، بل إنه كان الموجه الأساسي لإدراك حنين العلاقات الرابطة سواء بين عناصر البناء من ناحية ، أو بين

---

(١١١) إدوار حنين :شوقي والفن ،، المرجع السابق ، ص ٤٢٧.

(١١٢) انظر : طه حسين : حافظ وشوقي، ضمن الأعمال الكاملة ، دار الكتاب اللبناني ،بيروت ١٩٨٢ ، ص — ص ٥٠٩ — ٥١٠.

عناصر البناء والمضمون من ناحية ثانية على نحو ما تبدى في تناوله للدعاية بوصفها وسيلة من الوسائل التي لجأ إليها شوقي لتعويض " نقص الجانب الفني في مسرحياته" فيما يري حنين. ومن هذه الزاوية يستطيع القارئ أن يصف دراسة حنين بأنها كانت تتسم بالاتساق بالمعنى الذي طرحته القراءة في فقرتها الأولى. كما أن دراسة حنين قد تركزت حول العناصر الجمالية "الخالصة " فيما عدا بعض الجوانب التي "خرجت" فيها على تلك العناصر، وإن كان من الواضح أن ذلك الخروج كان وسيلة لخدمة المنحى الجمالي على نحو ما يبدو من توقف حنين أمام السؤال ــ الذي كانت له أهميته في لحظة كتابته دراسته ــ عن أسباب عدم وجود المسرح في الأدب العربي "الوسيط " ، فرغم تقديم حنين تفسيرات تقوم على علل بيئية واجتماعية وثقافية إلا أن السؤال ذاته كان موظفا لخدمة المنحى الجمالي ؛ إذ أن حنين كان ينطلق من مفهوم جمالي للمسرحية بوصفها " تمثيل أو عرض واقعة خيالية أم اختراعية بواسطة أشخاص تنطبق أفعالهم وأقوالهم على حقيقة الواقع أو الاحتمال " . وحين توقف حنين أمام العلاقة بين الشعر العربي بأوزانه التقليدية والمسرح وقيم تجارب الشعراء العرب السابقين على شوقي فقد كان يهدف إلى وضع تجربة شوقي في الكتابة المسرحية في إطار تاريخ النوع الأدبي الذي تنتمي إليه في الأدب العربي .

ويبدو أن تركيز حنين على دراسة مختلف عناصر البناء الجمالي في نصوص شوقي المسرحية قد جعله يوازن بين إعطاء العناصر الأساسية ــ كالحادثة ــ أهميتها ، والالتفات إلى المهام المتعددة التي تؤديها العناصر الصغرى في ذلك البناء. ومن هنا يمكن أن يوصف صنيعه النقدي بصفة التكامل التي تعني ــ كما قدمت هذه القراءة من قبل ــ قدرته على استيعاب مختلف عناصر الظاهرة أو الموضوع المدروس من المنظور الذي كان الناقد ينطلق منه . ولعل ما لاحظناه ــ فيما مضى ــ من غلبة الدرس النصي على تعامل حنين مع النصوص ، واعتماده المقارنة وسيلة كاشفة عن هوية نصوص شوقي ــ سواء كانت مقارنة بين النصوص وأصولها الأولى ، على نحو ما تبدي في تحليله لمسرحية "**مجنون ليلى**"، أو مقارنة بين النصوص المختلفة من مسرحيات شوقي ــ دال مؤكد على تحقق التكامل في الدرس التطبيقي الذي قدمه حنين .

وإذا أعاد القارئ تأمل بعض الجوانب المتصلة بصنيع حنين النقدي فسيلحظ أن هناك عددا من الجوانب الدالة التي تتمثل في عدد من الظواهر ، أهمهما : ارتباط صنيع حنين النقدي بعدد من المصطلحات التي تتصل اتصالا مباشرا بما قدمه من درس جمالي ؛ كمصطلحات الحادثة ، والواقعة ، والمفاجأة، والمناجاة، وغيرها من المصطلحات التي قدمها حنين أو أفادها من السابقين عليه ، كما غلب عليه ـــ في تطبيقه النقدي ـــ الالتزام بدلالاتها لديه . واعتماده على استكشاف العلاقات التي تربط بين عناصر الظاهرة الواحدة ، وذلك ما يجليه ، بوضوح ،إعادة النظر إلى الفقرات المختلفة التي حلل فيها عناصر البناء في نصوص شوقي . واقتداره على أن يبلور رؤية جمالية تؤطر "بدقة" الهوية الجمالية لمسرحيات شوقي، بل بعض عناصر تلك الرؤية قد ظلت قائمة عند النقاد التالين له ، وما تزال باقية حتى الآن لدى كثيرين من دارسي مسرح شوقي . وانطلاقه من مفهوم للمسرح يجمع بين الجانبين الأدبي والأدائي فيه ، مما كان يزيل الفجوة القائمة بين هذين الجانبين في النقد العربي الحديث ، بل إنه بتأكيده على حيوية الجانب الأدائي في النصوص المسرحية قد استطاع أن يقدم توصيفا "دقيقا" لمسرحيات شوقي .

إن تلك الجوانب السابقة تجعل من الممكن وصف دراسة حنين بأنها كانت تأصيلا للنقد المسرحي الجمالي في ثلاثينيات القرن العشرين ، بقدر ما هي تأصيل لمنهجية جمالية في دراسة النصوص المسرحية في الوقت ذاته . ولكن ذلك لا ينفي أن هناك عددا من الظواهر السلبية في دراسة حنين ، وهي : بروز المنحى التعميمي في بعض أحكامه ولاسيما ما يتصل بطبيعة الخيال العربي أو الجاهلي تحديدا ،وعدم الالتزام ، أحيانا، بالضبط المصطلحي على يبدو في استخدامه مصطلح "الرواية التمثيلية" ؛ فعلى الرغم من شيوع هذا المصطلح في النقد العربي منذ أواخر القرن التاسع عشر وحتى الأربعينيات من القرن العشرين[١١٣]، وعلى الرغم من أن حنين قدم في إطار ذلك المصطلح تعريفا دقيقا للمسرحية ـــ فإن استخدام ذلك المصطلح دال على عدم الدقة المصطلحية التي هي مقوم أساسي لكل ممارسة نقدية لاسيما تلك الممارسات التي تؤصل نهجا جديدا أو تعيد بلورة اتجاه قائم . واختزال حنين بعض أحكامه النقدية مما كان يتصل بما يبدو في دراسته ـــ

---

(١١٣) حول هذه الظاهرة في النقد المسرحي والقصصي ، انظر: عبد الرحيم محمد عبد الرحيم : أزمة المصطلح في النقد القصصي ، مجلة فصول ، المجلد السابع ،العددان الثالث والرابع ،ص٧-٩٨،ص٩٨-١٠٧

أحيانا ـــ من منحى انطباعي . ثم وضوح نمط من أنماط النقد التجزيئي الذي " يفرط " في تفتيت النصوص المدروسة.

ولكن تلك الظواهر لا تقدح في دور دراسة حنين في تأصيل الاتجاه الجمالي في النقد المسرحي العربي في ثلاثينيات القرن العشرين ، وفي استباق النقاد إلى تقديم منظور متكامل في دراسة إبداع عربي من الأنواع الأدبية الحديثة ، وفي تعبيد الطريق أمام دارسي مسرح أحمد شوقي . ولعل ذلك ما يتأكد من ملاحظة أن هذه القراءة قد أبانت عن أن معظم الاستنتاجات الجمالية التي توصل إليها حنين فيما يتصل بنصوص شوقي المسرحية قد ظلت باقية لدى التالين من نقاد شوقي ، ونظرة إلى الفقرات السابقة المتصلة بهذا الجانب تؤكد أن دراسة حنين قد رسخت تقييما لمسرح شوقي ظل مؤثرا على امتداد سبعة عقود من القرن العشرين .

المصادر والمراجع

المصـــادر

- **إدوار حنين** : شوقي على المسرح ، منشور في مجلة المشرق ،في أربعة أعداد في الفترة من تشرين ١٩٣٤ إلى أيلول ١٩٣٥ ، على النحو التالي :
- **التمثيل العربي** ، عدد تشرين ــ كانون الأول ١٩٣٤.
- **شوقي والتاريخ** ، عدد كانون الثاني ــ آذار ١٩٣٥.
- **شوقي والفن** ، عدد نيسان ــ حزيران ، ١٩٣٥.
- **شوقي والفن** ، عدد تموز ــ أيلول ١٩٣٥.

المراجــع

- **أحمد أمين** : النقد الأدبي ، الطبعة الخامسة ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٨٣.
- **أحمد حسن الزيات** : في أصول الأدب ،محاضرات ومقالات في الأدب العربي ،الجزء الأول ، لجنة التأليف والترجمة ، القاهرة ١٩٣٥.
- **أحمد شمس الدين الحجاجي** : الأسطورة في الأدب العربي ، دار الهلال ، ١٩٨٣.
- **أحمد شمس الدين الحجاجي** : النقد المسرحي في مصر (١٨٧٦ ــ ١٩٢٣) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ١٩٩٣.
- **أحمد شمس الدين الحجاجي** : المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث ، دار الهلال، ١٩٩٥.
- **جابر عصفور** : قراءة التراث النقدي ، الطبعة الأولى ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ــ الكويت ١٩٩٣.
- **سامي سليمان أحمد** : الخطاب النقدي والأيديولوجيا : دراسة للنقد المسرحي عند نقاد الاتجاه الاجتماعي في مصر (١٩٤٥ ــ ١٩٦٧)دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ٢٠٠٢.

- **سامي سليمان أحمد** : خطاب التجديد النقدي عند أحمد ضيف مع النص الكامل لكتابه "مقدمة لدراسة بلاغة العرب"، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ٢٠٠٣.
- **سعد الدين حسن دغمان** : الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي الحديث ، جامعة بيروت العربية ، ١٩٧٣.
- **شكري محمد عياد "محقق ومترجم"** : كتاب أرسطوطاليس في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣.
- **طه حسين** : حافظ وشوقي ،ضمن الأعمال الكاملة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ١٩٨٢.
- **طه وادي** : شعر شوقي الغنائي والمسرحي ، الطبعة الثانية ، دار المعارف ، ١٩٨١.
- **عباس محمود العقاد** : قمبيز في الميزان ، مطبعة المجلة الجديدة ، دون تاريخ.
- **عباس محمود العقاد** : الشعر ومزاياه ، مقدمة ديوان لآلئ الأفكار لعبد الرحمن شكري ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ١٩٦٠.
- **عباس محمود العقاد** : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، دار نهضة مصر ١٩٨٣.
- **عبد الرحيم محمد عبد الرحيم** : أزمة المصطلح في النقد القصصي ، مجلة فصول، المجلد السابع ، العددان الثالث والرابع ، سبتمبر ١٩٨٧.
- **عبد المحسن طه بدر** : تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠ ــ ١٩٣٨) الطبعة الرابعة ، دار المعارف ، ١٩٨٣.
- **عبد المحسن طه بدر** : دراسات في تطور الأدب العربي الحديث ، الطبعة الأولى ، دار المستقبل العربي ، القاهرة ١٩٩٣.
- **علي شلش** : نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ١٩٩٢
- **فائق أحمد مصطفى** : أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر (١٩١٤ – ١٩٥٢)، دار الرشيد للنشر ، بغداد ١٩٨٠.

- **قسطاكي الحمصي** : منهل الوراد في علم الانتقاد ، الجزء الثالث ، مطبعة العصر الجديد ، حلب ١٩٣٥.
- **لويس شيخو** : علم الأدب ، الطبعة الثانية المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ١٨٩٧.
- **محمد غنيمي هلال** : النقد الأدبي الحديث ، مكتبة نهضة مصر ، دون تاريخ.
- **محمد كامل الخطيب"محرر ومقدم"** : نظرية المسرح ، جزآن ، وزارة الثقافة السورية ، ١٩٩٤.
- **محمد مندور** : المسرح ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف، ١٩٨٠.
- **محمد مندور** : مسرحيات شوقي ، دار نهضة مصر، القاهرة ، دون تاريخ.
- **محمد يوسف** : المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٧٠ ــ ١٩١٤) الطبعة الثالثة ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٨٠.
- **محمود حامد شوكت** : المسرحية في شعر شوقي ، مطبعة المقتطف والمقطم ، القاهرة ، ١٩٤٧.
- **مصطفى ناصف** : صوت الشاعر القديم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢.
- **نجيب حبيقة** : أصول التمثيل ، مجلة المشرق ، العدد الثالث ، السنة الثانية ، ١٨٩٩.
- **نجيب حبيقة:** فن التمثيل ،مجلة المشرق ، العدد الثامن ، السنة الثانية ١٨٩٩ .
- **نجيب حبيقة:** فن التمثيل ، مجلة المشرق ، العدد الحادي عشر ، السنة الثانية ، ١٨٩٩
- **نجيب الحداد** : مقابلة بين الشعر العربي والإفرنجي، منشور ضمن مختارات المنفلوطي ، الطبعة الرابعة ، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ١٩٥٤.
- **هاشم ياغي** : النقد الأدبي الحديث في لبنان ، الجزء الثاني :المدارس النقدية ، دار المعارف ، القاهرة ،١٩٦٨.

نص الكتاب

«شوقـــي على المسرح»

تأليف

إدوار حنين

دراسة وتحقيق

د. سامي سليمان أحمد

تقديم

شخصية أحمد شوقي

شاهد عصره، ومَعْلَم جيله

بقلم فؤاد افرام البستاني، أستاذ الآداب العربية في جامعة القديس يوسف

كتب هذا البحث مقدّمة لدرس الأديب ادوار حنين وإخلاص «شوقي على المسرح». ولما كان قرّاء «المشرق» قد اطلعوا على ذاك الدرس في مجلّد السنة الفائتة، كان من حقّهم كذلك أن يطّلعوا على المقدمة.

من الشعراء مَن لا يتجاوزون تصوير أنفسهم، يدرسونها بدقة وإخلاص ويصفونها بصراحة وطبعية، فلا تخالجهم عاطفة، ولا يدفعهم أمل، ولا يقعد بهم يأس، إلا رأينا أثر ذلك على شفاههم المختلجة، وفي نبراتهم المضطربة. وكأنهم اكتفوا، من العالم كله، بأنفسهم الحسّاسة ينبوعًا فوّارًا متجدّد الدفقات، فمثلوها أصدق تمثيل.

ومنهم مَنْ اصطفتهم الحياة لرسالة أفسح مجالاً، وأنبل غاية، فرفعتهم من تمثيل أنفسهم الفردية في حالات خاصّة، إلى تمثيل النفس البشرية وقد أحاطت بها مشاكل الحياة المتعدّدة. وإذا بفواصل الزمان والمكان تنهار أمام عبقريتهم، وإذا بهم شعراء الإنسانية الشاملة.

ومنهم مَنْ خصهم التاريخ بتمثيل عصورهم فشاهدوا ما يبدو عليها من قلق وطمأنينة، وأحسوا ما فيها من نزعات وسكنات، فشاركوا إخوانهم باللذات والآلام، وجمعوا في شخصيّاتهم ما تفرّق في الجمهور من عواطف غامضة تبدو تارة في المسرّات الصاخبة، وطورًا في الفواجع البكماء. وإذا هم شواهد عصور، ومعالم أجيال.

من هؤلاء الشعراء كان أحمد شوقي. ومن هذه العصور القلقة المضطربة كان عصره في مصر. وكأنَّ الحياة قرنت بين اضطراب عناصر الشاعر واضطراب عصره، فأنبتت لنا تلك الزهرة الغريبة بما جمعت من فواقع الأصباغ وخوافت الألوان، العجيبة بما

أثارت من نوافح الرائحات ونواعم الطيوب، حتى أنتجت تلك الثمرة اللذيذة بمـــا خـــالط نضجها من عفوصة الفجاجة.

ظهر شوقي مضطرب العناصر الدموية، مختلج النزعات الوراثية. فهـــو كـــردي عربي من ناحية جدّه لأبيه، تركي من ناحية جدّه لوالدته، يوناني من ناحية جدته. «أصول أربعة في فرع مجتمعة»، كما يقول. بيد أنه لم يكن لهذا الفرع من ضابط كافٍ يوازن بين تلك الأصول فيوحد نزعاتها، ويسوقها جميعاً في ثقافة واحدة. فظلّت هائمةً تضرب علـــى غير هدى، تارةً تفترق، كلٌ في مذهبه، فتتنازع شخصية الـــشاعر الحـــائرة بـــين تلـــك الرغبات؛ وطورًا تجتمع معتلجةً في تلك الشخصية فتثيرها حتى الفوضى. وإذا وصـــف اليونان، إلى حكمة العرب، إلى حسِّ الترك، إلى غرائب الأكراد، في بوتقةٍ جائشة، تتواثب وتتماسّ، ولكنها لا تمتزج في سبيكة واحدة.

ويشبُّ الشاعر في هذه الفوضى العنصرية، فلا يلبث أن يتأثر بفوضى أخرى ثقافية. وقد كان من الصعب أن تكون الثقافة غير فوضى في ذاك العـــصر. يـــدرس الحقـــوق، ويدرس الترجمة، ويقرأ كل ما تصل إليه يده من كتب الأدب وكتب الشعر خاصةً؛ يقـــرأ البهاء زهير المائع، ويقرأ ابن مطروح وابن النبيه السَيَالَين، ويقرأ أبا نوّاس الخمّير، ويقرأ البحتري المزخرف، ويقرأ المتنبي الشامخ، ويقرأ المعرّي المفكر، وفي كل منهم يرى ما يعجبه ويرضي ناحية من شخصيته المركبة.

وينتقل به الحظّ إلى مونبليه يتابع درس الحقوق؛ فـــإلى بـــاريس، عاصـــمة الفـــنّ والجمال، في عصرٍ كان من أوفر العصور عائدةً على الفنّ. يصل شوقي باريس في حقبةٍ ازدهرت فيها المذاهب الشعرية، وكثر الشعراء. فلكل فكرة شاعرٌ، ولكل شهوة شـــاعرٌ، ولكل مظهر من مظاهر الحياة شاعرٌ، بل لكل وَهْمٍ شاعرٌ. فهناك البرناسيّون والرمزيّون، وعَبَدةُ الفنِّ للفنّ؛ وهناك المغالون في تصوير الطبيعة ووصف الواقع؛ وهناك مَنْ تـــأخر من المدرسين ومن منازعيهم أرباب الرومانتيسم.

هناك كاتول مندس (Catulle Mendes)، وديزيـــسَّار (Des Essarts)، ودي ريكـــار (De Ricard) وأندادهم يؤسّسون البرناس وينعشونه بآثـــارهم الأنيقـــة، وهنـــاك هنـــري كازاليـــس (Cazalis) يُثير في شعره الرقيق نفحات شرقية بعيدة؛ هناك فرنسوا كوبيه

(Coppee) شاعر العاطفة الناعمة، وسوللي بريدوم (Sully Prudhomme) شاعر الفكـرة الحائرة المتزنة. هناك بول ديروليد (Deroulede) يهيج العاطفة الوطنية في قلوب الشباب فيتحمّسون حتى الهوس. وهناك فرلين (Verlaine) يهيم بأدوائه الجسدية والخلقيـة مـن مستشفى بروسيه إلى الحيّ اللاتيني، فإلى حلقات الأدب، فإلى المواخير والحانات، فـإلى المستشفى راجعًا، منشدًا آلامه وآماله، تاركًا على أشواك الحياة قطعًا دامية من تلك النفس المتنازعة أبدا بين لذعة الشهوات البهيمية ولذة الفضائل السامية. وفوق هـذه الجماعـات المضطربة الضاجّة كان لا يزال صوت فيكتور هوغو يدوي صداه الضخم حتى في حنايا المحفل الأدب فيخضع أعضاؤه لوصية الشيخ الراحل، و«يعيّنون» بينهم لو كونت دليـل (Leconte de Lisle)؛ وإذا «بشاعر التشاؤم» يصبح عضو المحفل الأدبـي علـى رغـم أعدائه العديدين، ويصبح «أميرًا للشعراء»، كما يصبح شاعرنا بعد حين.

كلها مظاهر لم تكن بعيدة عن شوقي الطالب في باريس، لو شاء أن يُرْهِفَ أذنيـه لشعر الأحياء؛ بل كلها مناحٍ كان من الخليق به أن ينحى بعضها، لو شاء أن يفتح عينيـه فترى فيها شبهًا لما في نفسه. على أنه مال عن الأدباء إلى كتب الأدب، وعن الـشعراء الأحياء إلى المنتخبات من شعر الموتى. فأُخِذَ بروعة هوغو وفخامته الصاخبة؛ وأعجبته قصص الحيوانات في أمثال لافونتين، وتأثر برقة دي موسيه وصراحته المؤلمة، وجرى مع سلاسة لامرتين وغزله المائع، ولا نراه وصل إلى لذعة بولدير وحرقته. كما أنه أُخِذ، في ما سبق، بروعة المتنبي، وأُعجب بزخرف البحتري، وتأثر برقة البهاء زهير، دون أن يصل إلى عمق المعرّي أو لذعة ابن الرومي. وكما أنه قلّد قدماء العرب، بـين النجـاح والفشل، جرَّبَ تقليد مَنْ عرفهم من شعراء الفرنج، فنجح وفشل كذلك.

وهكذا فإن الثقافة الفرنسوية لم تقوّمْ ما تحقّقناه من اعوجاج في ثقافته العربية، ولـم تُنظّم تلك الفوضى العنصرية.

ولم يكن حظُّ مصر، إذ هبطها شوقي، بأوفر من حظ الثقافة الفرنسوية في تنظيم تلك الفوضى، ومصر تتخبط في فوضى سياسية شبيهة بها. كانت مصر حائرةً مضطربةً بين خلافة «المتبوع الأعظم»، وحماية ملك الانكليز وامبراطور الهنـد، وسـلطة الخـديوي المباشرة، ونزعات أرباب الوطنية من رجال السيف والقلم.

شوقي الشاعر الشاب المتدفّق شعورًا، المضطرم خيالاً، يعود من باريس إلى مصر في أشدّ أزمنة مصر حرجًا، وأجدرها بإثارة الشعر. فماذا يصنع؟ وكيف يتجه؟ وأيّ مذهب يتخذ؟ الثورة العرابية لم تنطفئ جذوتها بعد، وكبار الوطنيين مشتتون في المنافي، والانكليز شديدو الحرص دائمو الحذر، والخديوي يعاني المصاعب ويصطدم بالعقبات، وشوقي ... يعيّن رئيسًا للقسم الإفرنجي بمعية الخديوي عباس حلمي. هو ذا الشاب النازعُ بالطبع والثقافة إلى الفوضى والحرية والصراحة يُقيد بواجبات الإدارة الرسمية وما تفرضه من تحفظٍ واحتياطٍ وملاينةٍ ومداراة. هو ذا المصري الراجع من فرنسة، سنة ١٨٩١، حالمًا بكل ما يجيش في البلدين من ثورات وطنية، يُصبح من دعاة النظام المستقر ومن مبرّري مآتي السلطة المشروعة. هو ذا الشاعر ينقلب رجلَ سياسة، يستقبل بلطف ويودّع ببشاشة، يدوّن أعمال سموّ الأمير، ويشكر السلطة الحامية، ويهنئ «المتبوع الأعظم» خليفة المسلمين، بالأعياد والمواسم. وإذا بقي له شيءٌ من شاعرية، بعد هذا، فلا بأس بأن يلهو ببعض الاستهلالات الغزلية، أو أن يعبث ببعض الفلتات الخمرية؛ وإذا سمت شاعريته فإلى مدح الأنبياء والأولياء على طريقة انحطاطي الصوفيين، أو إلى نظم تاريخ العالم يقلّد به الملاحم الاصطناعية، أو إلى معارضة بردة البوصيري... وأي حاجة به إلى الكدّ وراء المستصعبات، وهو

شاعرُ «العزيز»، وما بالقليلِ ذا اللقبُ!

عشرون سنة تنقضي على الموظف الرسمي يستفيد فيها شوقي مالاً كثيرًا، وكياسة إدارية، ويستفيد كذلك إكرامًا شاملاً وإعجابًا عامًا؛ لأنه كما عرف أن يُرضي روّاد القصر بتلطفه السياسي، عرف كذلك أن يرضي طبقات الناس في مصر، وفي غير مصر، بمرونته الشعرية. يُرضي الوطنيين ويرضي الانكليز، يرضي المصريين ويرضي العثمانيين، يرضي المسلمين ويرضي النصارى. أما هل يرضي الشعر الحقيقي؟ أما هل يرضي شخصيته الشاعرة؟ فسؤال ما نخال شوقي يجيب عنه بالاطمئنان، لولا ذاك الكسل العقلي الذي مُني به أثناء تلك الحياة الطويلة الهنيئة فحال بينه وبين الجدّ في سبيل المثل الأعلى.

من الحق أن شوقي كان يطالع بكثرة، ويطالع فنونًا مختلفة. إلا أن مطالعته هذه لا تخرج عن مظاهر الكسل العقلي، بل هي شرّ مظاهره، لأنها تُوهم صاحبها بالعمل، ولا عمل إلا إضاعة الوقت في تصفح سطحي بعيدٍ عن الدرس والاجتهاد.

من الحق أن شوقي كان يحب تنقيح شعره، وكانت آماله تنبسط إلى أن تنشره الصحف أوسع نشر، فيقرأه الزملاء، ويتدارسه الأدباء. ولكن على شرط ألاّ يحوجه ذاك التنقيح إلى إزعاج نفسه، وألا يعترضه الزملاء بالمنافسة، ولا الأدباءُ بالنقد. فهو لا يقوى على مجاراة الأحياء، لا عن شعور بالعجز– لأن مَنْ جارى أبا تمام والمتنبي وهوغو لا يخشى مجاراة حافظ وأحمد نسيم وأمثالهما– بل عن هرب من الكدّ والتعب. وهو لا يطيق النقد، لأن النقد يوضح له ذاك الشعور النفسي الغامض بالنقص، وكأنه يوقظه من استكانة إلى الغرور لا يحب أن يقلقها عليه أحدٌ.

من الحق أنه كان يحب الاطلاع على الجديد من الأفكار، وعلى الحديث من الاكتشافات والاختراعات. إلا أنه كان يفعل ذلك ليموّه على نفسه فيرضيها، أو يظن أنه يرضيها، فلا تنكر كسله، وهو لا يزال شاعرًا بتبعة ذاك الكسل. ثم ليرضي السطحيين من الناس، إذ يقرأون في شعره تلك التلميحات العامة إلى التاريخ والفن والعلم والفلسفة، فيعجبون، ولا يدرون أن الشاعر يتكلُ في نيل هذا الإعجاب، على جهلهم هم، لا على علمه هو.

من الحق أن شوقي ظلّ على مظاهره عدّة من تلك الفوضى التي تحققناها في ما تقدّم. ولكنها، بعد أن قيّدها بالنظام الخارجي في الحياة الرسمية وفي الشعر الرسمي، لجأت إلى الحياة الداخلية، وإلى الأخلاق، وإلى ما ينظم من تلك المقاطع «البيتية»، إن صحّ التعبير، التي يقصر عنها نظر الأمير، ولا ينالها حكم الجمهور. وإذا بشوقي يتفلّت أحيانًا من واجبات البلاط، فنراه في المطاعم الحقيرة، مشتهيًا المآكل الخشنة، ونراه في الطرق المقفرة يهيم متصعلكًا مشرّدًا حتى يطرق أبواب أصدقائه في ساعات منكرة من الليل؛ ونراه في مجالس لا تنفذ إليها عينُ الرقيب، لاهيًا عابثًا. تلك منافذ للفوضى، وقد قُيّدت رسميًا في حياة القصر. إلا أن الشاعر تأثر، حتىٰ في هذه الفلتات، بمظاهر البلاط

الفرّيسية، فوجب عليه أن يخفّف من صراحته وطبيعته، فيتظاهر دائمًا بالرصانة، ويمدح التديّن والتقوى، ويكثر من الإشادة بذكر الأخلاق الصالحة...

هذا ما جنته تلك الحياةُ الرسمية السهلة على عبقريّة، لو نضجت حُرَّةً، لفاخرنا بها الشعر العالمي.

وتدور الأيام دورتها، وإذا بالأمير مُنزَلٌ عن عرشه، وإذا بشاعر الأمير منفي في الأندلس، يبكي على مدينة بكى على أختها بالأمس، ويجول في آثارها الفخمة، فيحسّ عصورها الذهبية، ويحييها بخياله الخصب، وقد زاده سنُّ الكهولة توازنًا ونضجًا، ونفحته ريحُ المنفى حريّة كانت تعوزه في بلاط أميره. فغدا أقرب إلى الخلافة المروانية منه إلى خلافة آل عثمان، وأدنى إلى العرب منه إلى الترك؛ حتى إذا عاد إلى الكنانة، وقد تحوّرت خريطة الشرق الأدنى، فتمخضت الامبراطورية العثمانية عن ممالك وإمارات وجمهوريات جديدة، انقشعت عن ناظريه غشاوة الذهب الخديوي، فاتسع أفق تفكيره، وانبسط جناح خياله، وانتشرت أعصابه تحسُّ بإحساس تلك الشعوب المستيقظة إلى النور، الناهضة إلى الحرية والاستقلال نهضة الفتى النشيط بعد السُبات الطويل. وإذا بأحمد شوقي يتحوّل من شاعر الأمير إلى شاعر الشعب، من شاعر مصر إلى شاعر البلاد العربية، من شاعر الخليفة العثماني إلى شاعر العالم الإسلامي، بل إلى شاعر الشرق على اختلاف ميوله ونزعاته وأديانه.

ولكن تلك رسالة تتطلب إقدامًا نشيطًا وكدًّا متواصلاً؛ وشوقي، وقد جاز الخمسين من حياة قضى نصفها في الراحة والرفاهية، أصبح من الصعب عليه أن يلاقي الحوادث المقبلة؛ فانقلب يركض وراء الزمن الفالت. يا لأثار الأيام! ويا لانتقام الطبيعة! عندما كانت المواهب متوفرة لهذه العبقرية الفذّة أخذ الشاعر يهلهلها، بل يقتلها بالمدائح السخيفة والتهاني المبتذلة، حتى إذا جاء وقت الإنتاج المثمر، حتى إذا نادى العصرُ شاعرَه، طلب الشاعر هذه المواهب فلم يجدها؛ إنما وجد آثارها الناحلة ورسومها الشاخصة وقد مرّ عليها الزمان، وأخلقها الإهمال. عندما كانت طرق الابتكار ممهّدة أمامه كان يتنكب عنها إلى مجازات التقليد السهل فيجري فيها عن كسل وتراخٍ، حتى إذا شاقه الرجوع إلى تلك الممالك الصعبة راغبًا في الابتكار والتجديد، خانته القوى، فلم يجد إلا التقليد يرقّع به

ثغور نبوغه. يتوكأ على بعض شعراء الإفرنج حيناً، ويلجأ أحياناً إلى العرب الأقدمين: يعارض أبا تمام، ويقلد المتنبي، ويجري على أسلوب البحتري، ويحاكي شعراء الغزل...

وما كان ليرأبَ بهذه الرِمَم صدوعَ شاعريته، لولا أن الشرق العربي اعتاد الإعجاب ببعض الكلمات «الطقسية»، كما اعتادت أذنه تذوّق الموسيقى التقليدية الموحّدة النغم. ولا مشاحَّة في أن شوقي كان من أرباب هذه الموسيقى الماهرين، ومن سادة المتلاعبين بتلك الألفاظ السحرية. له من هلهلته الشعرية ما يولّد المطالع الفخمة الرائعة تفسح للسامعين آفاقًا من الشعر الصافي لا يحدّها إلا عجزُهم عن ارتيادها؛ وله من عاطفته الشاملة ما ينيله التأثر السريع والشعور البصير بشعور الجمهور، فيحسّ لشعبٍ كامل بل لشعوب. ويَهديه لطفُ حسّه إلى اختيار ألفاظٍ جلاها الاستعمال مدة قرون، ومسحها التاريخ بمقدرة الإيحاء، وسكب عليها الدينُ صبغةَ التقديس، فغدت تخزن بين حروفها قوة على إثارة التذكارات عجيبة، وتجمّع في نبراتها خلاصةَ أمجادِ الشرق الإسلامي على تتابع الأجيال؛ وكأنها تلك الخرافات الكهربائية المفعمة لا ينالها الخطّ الموصل حتى تتزاحم شراراتها، وتتدافع تيّاراتها، ثائرةً صاخبةً. هكذا كان شوقي يرقب جوَّ الجمهور الإسلامي الشرقي، المضطرب حزنًا على إثر الفشل، أو المترنّح طربًا لبعض الانتصارات، أو المنتفض حماسةً في متابعة آماله المتعدّدة، فيطلق فيه تلك الألفاظ السحرية، وكل منها تلخّص تاريخًا برأسه، بل عقيدة كاملة، من أمثاله «الله أكبر»– «يا أخت أندلس»– وما إلى ذلك من ذكر محمدٍ وموسى وابن مريم، والإسلام والأذان، وجلّق ومروان، والأهرام، والفراعنة... وغيره كثير؛ يطلق تلك الألفاظ في ذاك الجوّ المفعم، فتتماوجُ، وتتلاقى موجاتها، وتهبط دوائر مستطيلة، وكأنها وقعت على السامعين بكل ما ترمي إليه من تاريخ لا يريده الحَفَدَة إلا مجيدًا، ومن ذكريات لا يرويها إلا موافقة للحالة الحاضرة؛ وإذا بالشاعر في كل قلبٍ، وإذا بشعره على كل لسان.

هو شوقي يقول ما يفكر به الجمهور، ويعبّر بصراحة رنّانة عمّا يشعر به الشعب بغموضٍ واضطرابٍ. فهو شاعر العصر بلا خلاف، بل هو يلخص في شخصيته الشرق الإسلامي بكل ما فيه من انبساط وانكماش، من أمل ويأس، من سعي مثمر وتواكل مؤلم، «يغني في فرحه، ويعزّي في أحزانه» ... ثم يتجاوز تلك المظاهر السياسية العامة إلى

رغبات الشعب الحيويّة ومواقفه اليومية- وأكثرها بعيد عن الشعر- فيناصـر المـشاريع الاقتصادية، ويُعلن عن المصارف الوطنية، ويهتم بشؤون العمّـال، ويـؤرّخ الحـوادث المحلية أيًّا كانت. يبتهج مع المبتهجين، ويبكي مع الباكين، يرى الناس مندفعين إلى الغناء، فيظهر رغبته في التلحين، فيغني، ويجيد. ويرى الفنّ التمثيلي على تقـدّمٍ، فـي مـصر، والأجواقُ تتكاثر وتزدهر، فيجاري الذوق العصري، وينظم في التمثيل، غيرَ هيّاب. وإن يكن شوقي لم ينجح في التمثيل نجاحه في الغناء، فلأنَّه كان ذا ميلٍ فطري إلى الموسيقى، ورغبة في نظم الأغاني، منذ أن عرف عبده الحمولي في بلاط الخديوي إسماعيل. ولـم نعرف عنه أنه مال إلى التمثيل، أو اضطلع به، إلا ما ذُكر في أُخرياتِ أيامه من أنه كان يكثر الاختلاف إلى دور السينما، والسينما والتمثيل ظاهرتان منفصلتان للفن ما اتحدتا إلا فسدتا جميعًا.

هكذا كان شوقي، في القسم الأخير من حياته، مسايرًا الجمهور في عواطفه، دائـم الاتصال به، مطلعًا على ما يصيبه من أحداث يستغلُّها في شـعره الرائـع. ولـو كـان لعبقريـته، إذ ذاك، قوة الابتكار لما اكتفت «بالغناء في الفرح، والعزاء في الحزن» بـل لسبقت الأحداث فهيّأتها على ما تريد؛ ولما رضيت بالسير في القافلة البشرية بل لتقـدمتها هاديةً إلى محجة الحياة المثلى. ولكن الإبداع صعب على تلك الشخصية في تلك الأحوال. فكان من نصيب الشاعر الكبير، وقد عجز عن خلق الحديث، أن يحيي القـديم، ويحييـه رائعًا؛ كما كان من حظه، وقد قصّر عن هَدي قومه إلى فجر جديد من الشعر العربي، أن يظلَّ شاهد عصره، ومَعلم جيله.

هذه لمحات مقتضبة متقطعة في شخصية شوقي، وفي ما كان من تفاعل عناصرها الدموية، ومن تأثرها بأحداث البيئة والعصر. وإذًا فهي لا تُغْني في درس فنونه الشعرية، وصياغته النظمية، وميزاته الخاصة. وكلها موضوعات لا يفرغ منها الأدباء لمدة طويلة. وليس لنا الآن إلا التمني بأن ينهض لدرسها مَنْ يختصون بما اختص به صـاحب هـذا الكتاب الذي نقدمه إلى القراء، فيسيرون على طريقه القويم، وينتقـدون مـدائح شـوقي، وغنائياته، وملامحه، وأمثاله، كما انتقد رواياته التمثيلية؛ ويتوفقون، إنْ والاهم الحظُّ، إلى

ما توفق إليه من شمول الدرس، ودقة البحث، ووضوح الأسلوب؛ حتى جعلنا، وبين يدينا هذه الباكورة الشهية، نتفاءل خيرًا بما سيهدي إلينا من ثمارٍ ناضجةٍ، إن شاء الله.

التمثيل العربي

لقد كانت الأبحاث في شعر شوقي ومناحيه المتنوّعة من مدح، ورثاء، وتهنئة، ووطنية، واجتماع. وها إننا ننشر اليوم درسًا واسعًا في «مــسرح شــوقي»، وهي ناحية قلما تعرّض لها النقّاد، وإن فعلوا فبأسـلوب مقتـضب لا يـشفي غليلاً. وقد قُدم على هذا الدرس بحث في التمثيل العربي إجمالاً، تمهيدًا لوضع شوقي من تاريخ هذا الفنّ.

كانت جاهلية... وكان إسلام. فازدهر الأدب العربي وأثمر. إلا أنه لم يكـن فيـه تمثيل. ولم يتسرّب هذا الفن إلى الآداب العربية إلا في منتصف القـرن التاسـع عـشر المنصرم. نقول ذلك اعتقادًا منا أن مقاماتِ الهمذاني والحريري وما إليهـا ليـست مـن التمثيلَ في شيء، مهما كانت مزاعم بعض المستشرقين، كمـا أننـا لا نوافـق جرجـي زيدن(١١٤) على ما قاله من أن «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعرّي تقرب من الكوميديا. وإلا لوجب أن نسلّم بأن أقاصيص الأغاني، لما فيها من المحاورة وغيرها من مميـزات التمثيل، هي سلسلة رواياتٍ تمثيلية... كلها مزاعم يصعب التسليم بها. فلا المقامـات، ولا رسالة الغفران، ولا رواياتُ الأغاني، ليست من النوع التمثيلي إذا مـا فهمنـا بالروايـة التمثيلية «تمثيل أو عرض واقعة تاريخية أم اختراعية بواسطة أشخاص تنطبق أفعـالهم وأقوالهم على حقيقةِ الواقع الاحتمال»[1](١١٥).

ونحن، إذا قلنا إنه لم يكن عند العرب تمثيل نعني أن العرب لـم يستعيـضوا فـي موقفٍ من المواقف عن شخصٍ غيَّبه عنهم الموتُ أو البعد بآخر اتخذ صورته أو ما يقرب منها، وقلَّد نبرات صوته، وأحوال مـشيته، وجميـع طـرق معيـشته المعروفـة عنـد

---

(١١٤) جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية ٢: ٣٠.

(١١٥) المشرق ٢ [١٨٩٩] ٢٠.

عارفيه[١١٦]. ذلك أنا لا نحسب من التمثيل ما يصنعه الناس من قبيل الشعائر الدينية كتمثيل قتل الحسين عند الشيعة[١١٧] أو بعض ما كان يأتيه أصحاب الطرق الصوفية من الإشارات والحركات التمثيلية، وإلا لكانت كلُّ شعائر المسيحيين والمسلمين واليهود والبوذيين وغيرهم من الملل والطوائف تمثيلاً خالصًا...

لم يكن للعرب تمثيل أي أن شعراءهم وأدباءهم عامةً لم ينصرفوا إلى تأليف الروايات التمثيلية كما هي مفهومة في أيامنا[١١٨].

. . .

ولماذا لم يعرف الأقدمون التمثيل فقعدوا عنه وباتت الآداب العربية تشكو هذا النقص إلى ما قبل أيامنا بالقليل؟

لذلك أسباب داخلية وأخرى خارجية يرجع بعضها إلى العصور الجاهلية وبعضها إلى الإسلام:

أجل لم نكن لنتوقع من الجاهلية رواياتٍ تمثيليةً. وأسباب ذلك ظاهرة تعود بمعظمها إلى طبيعة العربي الجاهلي– أو قُل البدوي ابن البادية الحق– وحالة اللغة العربية آنذاك؛ وغيرها تعود إلى عوامل خارجية تتعلق بالمجتمع.

أما الأسباب التي تعود إلى طبيعة العربي الجاهلي فهي أنه غيرُ ميّالٍ بفطرته إلى الدروس الأخلاقية التي يقوم عليها المسرح أولاً. وأنه ضعيف الخيال لا يتمكّن من خلق الحوادث المؤثرة والمواقف الشهيرة ثانيًا. وليس من شكٍّ في عدم مقدرة العربي على الدروس الأخلاقية. فالأدب الجاهلي كفيل بتبيان هذه الحقيقة الراهنة. إذ قلما نجد في شعر الجاهلين عامةً، وفي بعض النثر الذي وصلنا عنهم خاصةً، بحثًا أخلاقيًا أو تحليلاً نفسانيًا.

(١١٦) وقد وصف النقادة الألماني Schlegel، التمثيل إذ قال: «إنه يعيد لنا أخبار السلف بطريقة شائقة لا نظيرَ لها إذ يحاكيهم في طبائعهم وعوائدهم وأقوالهم وأفعالهم محاكاة بها تخيّل لنا أنهم نُشروا من مدافعهم= =وظهروا علينا بمظهر الأحياء على حالتهم الأصلية كأنهم لم يغيبوا عن عالم الوجود» (المشرق ٢ [١٨٩٩] ٢٠).

(١١٧) زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية ٢: ٣٠.

(١١٨) ونحن لا نعتبر رواية تمثيلية ما اكتُشف أخيرًا من آثار أدباء العصر المغولي، أعني ذاك الكتاب «طيف الخيال» لابن دانيال الموصلي الذي يقرب– عن بُعدٍ– من فن التمثيل. إلا أنه يُعدّ من نوع ما نسميه اليوم في لبنان، كما يشهد جرجي زيدان نفسه (٣: ١٢١)، «الكراكوز» ليس غير.

ونحن نعلم أن صفتي الشعر الجاهلي الأولين اللتين تتضاءل تجاههما جميعُ الصفات هما الخطابة وإتمام الوصف(١١٩).

فالشاعر الجاهلي خطيب قبل كل شيء. وخطابته ظاهرة في كل قصيدة ينشدها(١٢٠). وقد أثبت الجاحظ هذه الحقيقة في فصل ورد له في كتاب البيان والتبيين حيث تكلّم «عمّن لا يكاد يسكت مع قلّة الخطأ والزلل»(١٢١).

والشاعر الجاهلي وصّافٌ من الطبقة الأولى فهو «إذا وصف استقرأ جميع صفات الموصوف وتتبعها فلا يختم عمله حتى يُتمَّ لنا الصورة بأبهى منظرٍ وأدقّ بيانٍ فكأنما أخذت بالآلة الشمسية»(١٢٢).

وقد أثبت هذه الحقائق الأب لامنس اليسوعي[٢] في كتابه المعروف Le Berceau de L'Islam (١٢٣) وفي مقال له نُشر في المشرق(١٢٤) جاء فيه: «إن الشعر العربي يعنو للمقاطع الخطابية حتى لا يكاد يثير الشعور الرقيق ولا يدفع السامع والمطالع إلى التأملات العميقة والتذكارات الشائقة. فهو يكتفي بتصوير الحياة الخارجية التي يتقلّب فيها البدو على فقرها بالمرافق المختلفة والمظاهر المتنوّعة فيصوّرها الشاعر تصويرًا عجيبًا بدقته وشدة تحقيقه ووحدة سياقه» وقال في الصفحة نفسها:

«إن الشاعر العربي على قسطٍ وافرٍ من التصوير الحسي»(١٢٥). وقد شغلت الخطابة والوصف، والحالة هذه، شعراء الجاهلية عن الدرس الأخلاقي الذي لا أثر له في آدابهم كما نتحققه في رحلةٍ نقوم بها في دواوينهم.

وأنى للعربي التحاليلُ النفسانية والأبحاث الأخلاقية ولا همَّ له في جاهليته إلا الانتقال من بادية إلى أخرى يحارب قريبه على مياه بئرِه النزرة أو على عشب مرعاه

---

(١١٩) فؤاد افرام البستاني: الروائع ٢ [الشعر الجاهلي] ٣١- ٣٣.

(١٢٠) ارجع إلى أبي أذينة، الحارث بن حلزة، عمرو بن كلثوم، المهلهل، عنترة.

(١٢١) الجاحظ: البيان والتبيين ١: ٤٣- واطلب خاصة الأب لامنس: **Lammens, Le Berceau de L'Islam.**١،٢٢٦

(١٢٢) فؤاد أفرام البستاني: الروائع ٢: ٣٣.

(١٢٣) Lammens, Op. Cit., ٢٢٦ et S.

(١٢٤) المشرق ٣٠ [١٩٣٢] ١٠٤.

(١٢٥) اذكر النابغة (وصف الفرات) والشنفرى (اللامية) وعنترة (فخرياته) و...

الضئيل ليضمن حياة ماشيته التي تتعلق بها حياته وحياة أهله... والعربي، وهــذه حياتــه النقّالة وحالته المضطربة، يعيش في المادَّة وللمادَّة، قليلُ التأمل الداخلي، ولا ســبيل إلــى معرفة الغير لمن أخطأ معرفة نفسه.

فضلاً عن أن الدروسَ الأخلاقيةَ تتطلب من صاحبها مخالطة الجماهير فالتــسرّب إلى مجتمعاتهم والنظر إلى الأفراد والجماعات في حالات سكناتهم وحركاتهم وإلــى كُــل حال من أحوالهم لكي تتوافر له المعلومات فيقيس ما بينها ويبني على مقدماتــه النتــائج. والبدوي كما نعلم رجلٌ فرديٌّ، نقّالٌ، بعيدٌ عن الروح الاجتماعية، لا يخالط القوم ولا يحبّ أن يخالَط فهو يردد أبدًا ما قاله الطفيل بن عامر:

«كنت رجلاً أُحبُّ الوحدة»[١٢٦]، يقول ما قاله بدويّ مُسلم فــي صــلاته: «اللهــم ارحمني ومحمدًا ولا ترحم معنا أحدًا»[١٢٧]. وللجاحظ عن البدو في كتاب البيان والتبيــين ما يدعم قولنا هذا حيث جاء «أنهم تقاربوا في المودة وتباعدوا في الديار»[١٢٨].

وقد قرأنا للأب لامنس في مثل هذا الموضوع قوله:

«إننا لنرى صفةً واحدةً تتفرّع عنها جميعُ نقائص البدوي، وتُلخِّص كل مــا كــان ينقص ذاك الرجل من المزايا الخلقية، ألا وهي صفة الفردية. البدوي رجل فردي»[١٢٩].

ثم زد إن البدوي، شاعرًا كان أم حكيمًا، لم يكن واسع الخيال قويه. وذلك لأســباب انغماسه في المحسوسات وكثرة اهتمامه بالأمور الوضعية وكثرة تدقيقــه فــي مــشابهة الطبيعة. وقد علّل هذا النقص الأب لامنس بقوله[١٣٠]:

إن حياة البدوي في عزلته القاتمة المستديمة تضعف خياله وتميت فيه تلــك القــوة المنتجة. وزاد: إن نضاله المتواصل في سبيل الحياة وتفكيره الدائم بأمور الغد وما يحمله له في طياته من خيراتٍ وشرورٍ وما يلزمه فيه من معيشة ومؤنة تمنعه من الاسترســال في الأحلام الشهية اللذيذة... حَيْثُ خلق الصور والأشباح من اللاشيء.. ثم قال: إن مــن

---

(١٢٦) الجاحظ: كتاب المحاسن والأضداد ١٠٢.

(١٢٧) ابن حنبل: المسند ٢: ٣٨٣.

(١٢٨) الجاحظ: البيان والتبيين ١: ١٧٦.

(١٢٩) المشرق ٣ [١٩٣٢] ١٠٤.

(١٣٠) Lammens, Op. Cit., ٢٢٦ SS.

نتائج ضيق مخيلته أنه لم يحسن استعمال ما يسميه بالجن في اختراع نظام يرتب عليه الأشخاص اللابشرية من آلهةٍ وأنصافِ آلهة على نحو ما تسميه الشعوب القديمة الغربية بالميتولوجيا.

والناظر إلى ما خلّفه لنا الجاهليون من الشعر يتثبَّت هذه الحقيقة بنفسه. وإنَّا ذاكرون له بعض الأمثال يُرَى فيها الشاعر الجاهلي في أحسن المواقف وأدعاها إلى الشعر والسموِّ، إلا أنها لا تستنهض أجنحة مخيّلته الثقيلة، وإن فَعَلت فقليلاً ليعود ويهوى كأنما طائرٌ أجنحتُه من شمع إن زاد علوّه زادت مجاورته للشمس فسالت أجنحته، فهبط وكان هبوطه عظيمًا.

وأي شيء أدعى للخيال من أن يعود الشاعر المحارب إلى ذكرى مواقعه السالفة، إلى انتصاراته وفتكه وثأره لدم أخيه المهدور غدرًا- أعني موقف المهلهل في رثاء كليب أخيه- فيحييها جميعها أمام عينيه لينظمها شعرًا خالدًا؟ لا شيء.. ومع ذلك فإننا لا نرى في قصائد هذا الشاعر- على كونه من أئمة الشعر في الجاهلية- سموٌّ يُذكر... فلنسمعه في قصيدته المشهورة:

أليلتنا بذي حسُمٍ أنيري إذا أنتِ انقضيتِ فلا تحوري

حيث جاء بأحسن مقاطعه ذاكرًا المعارك والقتلى، فقال:

ولو نُبِش المقابرُ عن كليب	**لأخبرَ بالذنائبِ أي زيرِ**
ويوم الشعبتين لقرّ عينًا	**وكيف لقاءُ مَنْ تحتَ القبورِ!**
على أني تركتُ بواردات	**بجيرًا في دمٍ مثل العبيرِ**
هتكتُ به بيوتَ بني عَبّادِ	**وبعضُ أشفى للصدُورِ**
وهمَّام بن مرّة قد تركنا	**عليه القشعمانِ من النسورِ**
قتيلٌ ما قتيلُ المرءِ عمرو	**وجسّاسُ بن مرّةَ ذو ضريرِ**

نرى أن الشاعر اقتصر على تعداد أمكنة المواقع وأسماء القتلى ولم يذكر فيما خصّ ذلك شيئًا عمَّا كان... فأين وصف المعركة[١٣١]؟ ووصف القتلى يتخبطون بدمائهم، والسيوف تتخضخض في صدورهم... أين وصفُ تلوّي الرماح ولمعانها تحت النقيع، وصليلُ السيوف إلى جنب دويّ سنابك الخيل وكل ما توجيه من الأشباح والصور المعاركُ الليليةُ؟ كل هذا لم يأتِ له ذكر في طول القصيدة وعرضها. نقصٌ ناتجٌ عن عدم وجود الخيال الفسيح. وقد تلمس ضعف خيالهم في مواقفُ أخرى إذ يبتدئ الشاعر منهم بعرض مشهد فتؤمل نفسَك أنَّك ستراه كاملاً، فما تلبث إلا وتخدعك أمانيك، فيظل المشهد على نقصه. من ذلك قول المهلهل:

وصارَ الليلُ مشتملاً علينا   كأن الليلَ له نهارُ

وهذا:

وأبكي والنجومُ مطلّعات   كَأنْ لم تحوها عني البحارُ.

وكلّها مقدّمات لمشاهد فسيحة، ولكنها لم تتم لسوء الحظ. ذلك من فقر الخيال.

وأحب أن أقف والقراء، في سبيل هذه الغاية، تجاه معلقة عنترة، وهي من القصائد النادرة التي يمكننا أن نلمس فيها الخيالَ العربيَّ، إن كان ثمة خيال عند شعراء الجاهليين. لقد استهل قصيدته بوصف الأطلال واستطرد إلى وصف عبلة، فوصف الناقة، فوصف بطشه بالظالم حيث يعدّد القتلى ويصفهم وصفًا تامًّا، فوصف شربَه للخمر وكرمه ثم العود إلى وصف بطشه وأعماله في الحروب وبه تنتهي... وقد ابتدأت بالوصف، وانتهت بالوصف. وليس في جميع هذه الموصوفات سوى وصف المحسوس الملموس: الأطلال... الناقة... المحاربين... عبلة... كل ما أحاط بهم واعتادوا رؤيته في كل صبحٍ ومساءٍ.

ثم إنك تسمعُ شعراءَ الجاهلية وصدر الإسلام يُكْثِرون من ذكر «الجن» والشياطين، فهل تعرّض أحدُهم لوصفهم وتعداد ميزاتهم وتصويرهم لنا على شكل من الأشكال؟ لا. فقد كان الجنّ، ولما يزل، يدلُّ على مسمّى مُبْهمٍ لا نعرف من حقيقته وأوصافه الشيء الكثير...

---

(١٣١) اذكر وصف «وترلو» لفيكتور هوغو.

قلنا، فيما تقدم، ما نثبت به أن البدوي ضيقُ المخيلة ضعيفُ الخيال. ومن كانت هذه حاله فلا يتمكّن من إيجاد المشاهد الرائعة وتصويرها وخلق الحوادث المــؤثرة المثيــرة والأشخاص الحية وبكلمة: كل ما يحتاج إليه المؤلف المسرحي لتأليف رواية تمثيليــة أو محاولة تأليفها.

وهناك أسباب غير هذه حالت دون نشأة التمثيل العربي يجب اتخاذها بعين الاعتبار أهمها أن الأدب الجاهلي كان شفويًا. ومتى كان الأدب على هذه الحــال صَــعُبَ علــى المؤلف أن يأتي بعمل طويل النفس مشتبك العواطف، متعدّد الأشخاص، كما في الروايــة التمثيلية. وصَعُبَ على غير المؤلف حفظ ما طال فالذاكرة محدودة... وما لم يكن سَــيَّارًا بين القوم كان لا يؤخذ بعين الاعتبار عند أولئك الشعراء الذين ينظمون وهمُّهــم الأكبــر الشهرةُ.

ولا يخفى أنه يتحتم على المؤلف المسرحي، كي يتقن تأليف الروايات التمثيلية، أن يتناسى نفسه تاركًا لمخلوقاته أي لأشخاص رواياته حرية القول والفعــل بمــا تقتــضيه أخلاقهم وطباعهم وسنّهم وجنسيتهم ومكانتهم وموقفهم. هذا، والتستر وتناسي النفس أبعــدُ الأشياء عن خُلق البدوي.

فهذه نقاط كان لها تأثيرها في عدم ظهور الروايات التمثيلية آنذاك. وهي، وإن لــم تكن أساسية، فإنها تعدّ من الأسباب الثانوية التي يعتمد عليها في الأبحاث الأدبية.

ولنضف سببًا خارجيًا له بعض الشأن في المسألة، وهو عدم رقي المجتمع الجاهلي. إذ إن شرطًا من شروط التمثيل الأساسية رقي المجتمع.

ولا مبرّر للقول بالضدّ مهما دعا إلى ذلك الدكتور طه حسين(١٣٢) إذ لا جدال في أن العصور الجاهلية لم تكن عصور رقي وتمدّن، وإن لم تكن كذلك عصور همجية وتوّحش. وإنما هي عصور ليست من الرقي في شيء يُذكر. وإن حالة شعب يوصف بما وصف به النبيُّ الأعراب إذ قال «الأعرابُ أشد كفرًا ونفاقًا وأجدر ألا يعلموا حدود ما أنزل الله»[٣] لحالةٌ- من حيث الرقي الاجتماعي- لا يحسدون عليها.

---

(١٣٢) في الشعر الجاهلي: الطبعة الأولى، ص ١٥.

أما وجوب رقي المجتمع للفنّ التمثيلي فهذا مما لا مراء فيه، ونظرة منّا إلى تواريخ آداب الشعوب القديمة والحديثة تقنعنا بصحّة ما قدّمنا. متى ألّف اليونانيون رواياتهم التمثيلية؟ متى حَذا حَذوَهم مَنْ أتى بعدهم من الشعوب حتى عصرنا؟ أوَ لم يكن ذلك عندما أصبحت بيئاتهم على قسط من الرقي لا بأس به.

ولكن... لقد تصرّمت العصور الجاهلية فكان خاتمتها النبي والقرآن؛ وامتدّت العصور الإسلامية من الخلفاء الراشدين إلى أيام قريبة منّا، فاضمحلّت معظم الأسباب القديمة التي كانت تحول دون نشأة المسرح العربي. أصبح الأدب خَطيًّا بعد أن كان شفويًّا، وبلغ المجتمع مكانةً عاليةً في الرقي والتمدن، وتغيَّرتْ أحوال العربي نوعًا إذ أصبح في رخاء وتعدّدت لديه أسبابُ الراحة وتنعم بالعيشة الهادئة الهنيئة التي توفر له أسباب التفكير والتأمل... والاسترسال في تيّار أحلامه، فتأثر خياله من محيطه نوعًا، وتمَّ له معظم ما كان بحاجة إليه لإيجاد التمثيل... ومع ذلك لم يُقْدمْ عليه.

فما هي دواعي هذا التأخير؟ وكيف يمكن شرحها وتعليلها؟

ذلك أن أدباء المسلمين وشعراءهم ساروا على خطة أسلافهم، فقلَّدوهم وأفرطوا في التقليد إلى أن أصبح المبدع فيهم مَنْ أتقن التقليد وأجاد فيه. وهذا ما حمل الدكتور طه حسين على القول في كتابه «في الشعر الجاهلي»(١٣٣):

«فلست أعرف أمَّة من الأمم القديمة استمسكت بمذهب المحافظة على الأدب ولم تجدّد فيه إلا بمقدار كالأمة العربية». وزاد للبرهان «فحياة العرب الجاهلين ظاهرةٌ في شعر الفرزدق وجرير وذي الرمَّة والأخطل والراعي أكثر من ظهورها في هذا الشعر الذي يُنْسَبُ- وهنا ترى شك الدكتور في صحّة نسبة الشعر الجاهلي- إلى طرفة وعنترة والشماخ وبشر بن أبي خازم».

ولا عجب في ذلك، ونحن لا نزال نرى حتى أيَّامنا هذه، جماعةً من الكتّاب والشعراء- مع كوننا في القرن العشرين- لا يلذُّ لهم من أنواع الكتابة والنظم إلا تقليد الأقدمين والسير على ما عبَّدوه لهم من الطرق. وهكذا قلَّد أدباءُ العصور الإسلامية

---

(١٣٣) في الشعر الجاهلي- الطبعة الأولى، ص ١٦.

أسلافهم تقليدًا كثيرَ التقيد حتى كان لا يستطيع واحدُهم الظنَّ أنه يُحسنُ الإجادة حيث لم يحسنها أسلافه، وإن من الفنون الشعرية ما لم يفكّر به الأقدمون.

ولكن إن كانوا لم يؤلفوا الرواياتِ التمثيلية، جريًا على عادة القدماء الجاهلين، فلماذا لم ينقلوها عن اليونان، وقد نقلوا عنهم فلسفتهم وعلومهم من طبٍّ وهندسةٍ ونجومٍ ومنطق؟

على هذا نجيب بأن أكثر ما بعث المسلمين إلى النقل رغبتُهم في الفلسفة والطب والنجوم والمنطق... والعلوم عامةً، وليس ما بعثهم إليه رغبتُهم في آداب الغرباء وتاريخهم.

ثم إن العربي كان يفاخر الأعاجم بآدابه. وكان لا يقرُّ لأمةٍ من الأمم بمثل ما عنده. وليس من المعقول بعد هذا أن ينقلَ آداب الأعاجمِ إلى لغته فيقضيَ على نفسه بنفسه.

هذا وربَّ قائلٍ يقول: ولكن الترجمات لا تخلو من كتب في الأدب منقولةٍ عن الفارسية والهندية كألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، وغيرهما، فلماذا نقلوا هذه ولم تمنعهم مفاخرتهم، فاكتفوا لها، ولم ينقلوا شيئًا من الآداب اليونانية؟

فنجيب إن التراجمة كانوا ينقلون غالبًا كتب الأدب من عند أنفسهم رغبةً في إظهار مآثر أسلافهم أو جيرانهم.

فالمترجمون مثلاً كابن المقفّع وآل نوبخت وعلي بن زياد التميمي المكنى بأبي الحسن نقلوا شيئًا من آداب الفرس. وكذلك التراجمةُ السريانُ والهنود كمنكه الهندي وابن دهن الهندي ومن إليهما شيئًا من آدابهم الرائجة آنذاك، ولم يكن للعرب إصبعٌ في ذلك. ولو كان في أولئك المترجمين واحدٌ أو غيرُ واحدٍ من اليونان لنقلوا شيئًا من آداب أمتهم ومؤلفاتهم الخالدة... ولكن، لم يذكر التاريخ أن واحدًا من اليونان تفرّغ للترجمة والنقل[١٣٤].

وليس من المستبعد أن يكون من الدوافع الجديرة بإبعاد المسلمين، والتراجمة بالإجمال، عن نقل الروايات التمثيلية اليونانية ظهورُ المرأة على المسرح. ولما كانت خاصةً من خصائص الإسلام أن لا تظهر المرأة المسلمة بين الجمهور، وأن لا تزيل عن

---

(١٣٤) من المفيد أن يُراجع في ذلك سليمان البستاني: مقدمة الإلياذة، وجرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية ٢: ٣٥.

وجهها الحجاب، ولما كانت الروايات التمثيلية اليونانية لا تخلو من دورٍ أو أكثر تقوم بتمثيله النساء أصبح من المعقول أن ظهور المرأة في تلك الروايات كان كافيًا لتنفير المسلمين منها.

ومما يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار في بحثنا هذا أن الرواية التمثيلية اليونانية كانت لا تخلو من مشاهد يناجي فيها أشخاصُها آلهتهم والأصنامَ التي يعبدون. وأن ظهور الآلهة في تلك الروايات، أو على الأقل تدخلهم الخفي في معظم حوادثها مما ينفر منه المسلم، ومن حقه أن يفعل، وهو الموحّد الذي لا يشرك شريكًا مع الله عزَّ وجلّ(١٣٥)... فكيف تريد بعد ذلك أن ينقل العربي إلى الجزيرة العربية الهادئة، المطمئنة تحت راية الإسلام وصحائف القرآن، آياتِ الكفر والشرك؟

يبقى أن نتبسط في نقطة قد تكون العامل الأكبر في عدم وجود التمثيل عند العرب ألا وهي: تحريم الإسلام صُنْعَ الصور والتماثيل على المسلمين(١٣٦). ولما كان التمثيل نوعًا من التصاوير والتماثيل- كما سترى- فقد لحق به التحريم وقضي عليه قَضاءَه على غيره من الفنون.

---

(١٣٥) وقد حرَّم النبي محمد على المسلمين، غير مرة، عبادة الأصنام والمثول بين أيديها ومن ذلك قوله: «وتا الله لأكيدن أصنامكم بعد أن تولّوا مدبرين»[٤] وقوله في سورة الحج: «فاجتنبوا الرجس من الأوثان»[٥] وقوله في سورة الشعراء: «إذ قال إبراهيم لأبيه وقومه: ما تعبدون. قالوا نعبد أصنامًا فنظلّ لها= =عاكفين. قال: هل يسمعونكم إذ تدعون أو ينفعونكم أو يضرّون«...» فإنهم عدوّ لي إلاَّ ربّ العالمين»[٦] . وقال مثل ذلك في سورة العنكبوت: «إنما تعبدون من دون الله أوثانًا وتخلقون إفكًا. إن الذين تعبدون من دون الله لا يملكون لكم رزقًا فابتغوا عند الله الرزق واعبدوه واشكروا له إليه ترجعون» [٧] وإننا نختم سلسلة هذه الاستشهادات بما جاء في سورة المائدة: «يا أيها الذين آمنوا إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون»[٨].

(١٣٦) راجع:

L'attitude de L'Islam Primitif en face arts figuries [Etudes sur le siecle des Omayyades, pp. ٣٥١- ٣٨٩]

لقد أفضى البحث بالأب لامنس اليسوعي، صاحب الدروس القيّمة في الإسلام والمسلمين، إلى القول بأن النبي لم يحرّم الصور في آية من آيات قرآنه[١٣٧]. إنما هو تحريمٌ صادرٌ من المحدّثين والمفسرين، وقد دعم قوله هذا بشواهد راسخة متينة، يمكن أن يتحقق صحتها كلُّ مَنْ يجول بتدقيق في صفحات القرآن فلا يجد آية صريحة في التحريم.

أما الآية التي يستند إليها المحدثون والمفسرون من القاضين بالتحريم، وهي: «ذلك ومَنْ يعظم حرمات الله فهو خير له عند ربه. وأُحلت لكم الأنعام إلا ما يُتلى عليكم فاجتنبوا الرجس من الأوثان واجتنبوا قول الزور»[٩] فالحق يقال إنها بحاجة إلى الكثير من التكلف في التأويل كي تنتج أنَّ محمّدًا حرّم جميع الصور والتماثيل على أتباع دينه.

على أنه مهما كان موقف النبي من هذا التحريم، فنحن بين أمرين لا ثالث لهما:

إما أن نسلم ونقول مع الفقهاء والأدباء القائلين بتحريم القرآن صنع الصور والتماثيل فنكون قد بلغنا غايتنا من بحثنا، على أهون طريق، ونكون قد أثبتنا العامل الأكبر لعدم وجود الروايات التمثيلية، وإما أن نقول عكس ما قاله هؤلاء فننفي ما أثبتوه وما أقروه في القرآن من تحريم صنع الصور والتماثيل.

والحالة هذه يتحتم علينا إثبات هذه الحقيقة عن غير طريق القرآن فنستند إلى الحديث حيث تتوافر البراهين، ونجد التحريم في جلاء ووضوح إذ لا يعود للشك من سبيل. أمَّا كيف نلمس هذا التحريم في الحديث فهذا ما نحن مظهرون:

لا يطول الوقت بقارئ الحديث إلا ويرى كثيرًا من الأقوال في تحريم الصور والتماثيل، كلها مسندةٌ إلى عائشة فالنبي، أو إلى النبي على غير طريق عائشة، وهي غاية في الوضوح.

كمثل قولهم... عن النبي: «لا تدخل الملائكةُ بيتًا فيه كلب ولا تصاوير»[١٣٨].

---

(١٣٧) «إن القرآن لم يحرّم في آية من آياته صنعَ التصاوير والتماثيل. ولم يكن لهذا التحريم من معنى في الجزيرة العربية» (الكتاب نفسه والصفحة نفسها).

(١٣٨) البخاري، الصحيح (طبعة Krehl) الجزء الرابع: كتاب اللباس، الباب ٩٠: ص ١٠٤.

وهذا: «حدثنا موسى عن ... قال: حدثنا أبو زُرعة قال: دخلت مع أبي هُريرة دارًا بالمدينة فرأى في أعلاها مصوّرًا يصوّر فقال: «سمعتُ رسولَ الله يقول: ومَنْ أظلمُ ممَّن ذهب بخَلقٍ كخلقي»(١٣٩).

وهذا: «حدثنا إبراهيم بن المنذر عن... عن النبي قال: «إن الذين يصنعون هذه الصورُ يُعذَّبون يوم القيامة. يقال لهم أحيوا ما خلقتم»(١٤٠).

وهذا: «حدثنا علي بن عبد الله قال... قالت عائشة: قدم رسول الله من سفر وقد سترتُ بقوام لي على سهوة لي فيه تماثيل فلما رآه الرسول هتكه وقال: أشدّ الناس عذابًا يوم القيامة الذين يضاهون بخلق الله»(١٤١). وهذا: حدّثنا حجَّاج بن منهال عن... قال النبي: إن أصحاب هذه الصور يُعَذَّبون يوم القيامة، يقال لهم أحيوا ما خلقتم. وإن الملائكة لا تدخل بيتًا فيه الصور»(١٤٢). وهذا: «حدّثنا الحميدي عن... قال: كنا مع مسروق في دار يسار بن نُمير فرأى في صُفَّته تماثيل فقال سمعت عبد الله ... سمعت النبي يقول: إن أشدّ الناس عذابًا عند الله يومَ القيامة المصوّرون»(١٤٣). وقد ورد في صحيح ابن الأثير في الجزء الأوّل منه (ص ١٤٢ س٧):

«إن النار قالت: وُكِّلت بثلاثة: بمن جعل مع الله إلهًا آخر، وبكل جبار عنيد، وبالمصوّرين».

وكلها تحاريم ناطقة ينهي فيها عن صنع الصور والتماثيل، ولا فرق في بحثنا، أناتجٌ هذا التحريم عن النبي مباشرة أم هو مصنوع قام به وضَّاع الأحاديث(١٤٤)، لأنه تحريم سار بين المسلمين أجمعين سيرَ الحقائق الدينية الأولية.

---

(١٣٩) البخاري، الصحيح، الجزء الرابع: كتاب اللباس، الباب ٩٠، ص ١٠٤.

(١٤٠) البخاري، الصحيح، ب ٨٩: ص ١٠٤.

(١٤١) البخاري، الصحيح، ب ٩١: ص ١٠٤.

(١٤٢) البخاري، الصحيح، باب ٩٢: ص ١٠٥.

(١٤٣) البخاري، الصحيح، باب ٨٨، ص ١٠٤.

(١٤٤) لقد دعا المحدّثين والمفسّرين والفقهاء إلى هذه التحريمات أنهم كانوا يغارون على ميزة الله «الخالق» أن يضاهيه بها الناس فكان يضيرهم أن يروا- لا الصور والتماثيل- ولكن ما في الصور والتماثيل من التشبه بمخلوقات الله، وهو تشبّه من شأنه تضليل المؤمنين، في نظرهم،

أما كيف توصلنا، بكل هذا، إلى الزعم بأن هذا التحريم شامل التمثيل المسرحي أيضًا فنقول:

إن التمثيل، الذي قدّمنا البحث بتحديده فقلنا إنه «عرضُ أخبار السلف بطريقةٍ شائقةٍ لا نظيرَ لها، إذ يحاكيهم في طبائعهم وعوائدهم وأقوالهم وأفعالهم محاكاةً بها يخيل لنا أنهم نُشِروا من مدافنهم وظهروا علينا بمظهر الأحياء على حالتهم الأصلية كأنهم لم يغيبوا عن عالم الوجود»، لا يختلف ألبتةَ عن التمثيل والتصوير الوارد ذكرهما في الحديث إذ ليس التمثيل بسوي ما نُعتَ به في محيط المحيط[١٤٥] حيث جاء: «مَثَّل الشيءَ لفلان: صوَّره بالكتابة وغيره حتى كأنه ينظر إليه. وجاء[١٤٦]: التمثال: الصورة المصوَّرة (ج) تماثيل. وقيل التمثال ما تصنعه وتصوّره مشبهًا بخلق الله من ذوات الروح والصورة.

وجاء فيما يخصّ الصورة[١٤٧]: الصورة: هي الشكل وكل ما يُصوّر مشبهًا بخلق الله منْ ذوات الأرواح وغيرها. وتطلق الصورة، عند العامة، على التمثال أيضًا[١٤٨]. وأي تواطؤ بين التحديدين... وأية نسبة؟

فلنقل قبل كل شيء ماذا تمثل الصور والتماثيل؟ هي تمثّل إما أشخاصًا وإما أشياء. فإن كانت تمثل أشخاصًا فهي تمثل شخصًا غائبًا أو ميّتًا، وعلى كل له كيانه الشخصي ووجوده المستقلّ وهيئته وأحوال معيشته الخاصة التي لا يتفق عليها وإنسان آخر.

وماذا تمثل أشخاص الروايات؟

وهو مضاهاة، أي مزاحمة أثيمة لله الفنان الأسمى الذي كثيرًا ما أظهره النبيُّ بمظهر المبدع والمصوّر الأكبر، والفنان الذي احتكر لنفسه صنع الصور (راجع القرآن ٣: ٤ ،؛٠٤:٦٦،٥٩: ٢٤، ٦٤: ٣)[١٠] فتَشَبَّعَ أرباب الحديث من هذه الأفكار واندفعوا يُغدقون التحريمات.

(١٤٥) المعلم بطرس البستاني: محيط المحيط، ٢: ١٩٤٧ في أسفل العمود الأول.

(١٤٦) محيط المحيط ٢: ١٩٤٨ في أسفل العمود الثاني.

(١٤٧) المعلم بطرس البستاني: محيط المحيط، ١: ١٢٢ العمود الأول.

(١٤٨) محيط المحيط١: ١٢٢ العمود الثاني.

.لا شيء أكثر من ذلك. فهم يمثلون ما تمثله لنا الصورُ والتماثيل، أشخاصًا كأولئك لهم كيانهم الخاصّ ووجودهم المستقل ومميزاتهم الفارقة وحقيقتهم المجرّدة غَيَّبهم البعدُ... أو الموت.

والفرق بين هذين الطرازين من التصوير أن الصورة أو التمثال في المعنى الأول يقعان في ورقٍ أو خشبٍ أو حجرٍ أو حديدٍ أو... وفي المعنى الثاني فهي صُورٌ تقع على صورٍ فتخفيها وتسترها وقتًا، صور تقع على لحم ودم... على جسم إنساني.

وهذا لعمري فرق لا يُذْكَرُ من ناحية الفن ما دام القصدُ كلَّ القصد منها أن «تُذَكِّرنا بالغيب حتى كأننا ننظر إليه».

وأي تذكير هو أبلغ وأدق من أن نرى شخصًا حيًا يظهر بمظهر شخص آخر نحبّ تمثيله وتصويره، فيذكرنا بشكله وتلاميحه، بصوته ومشيته ومعظم مميزاته الخاصة؟

وإذًا فتكون الصورة في الفنّ التمثيلي أبلغ منها وأقوى، ومن ثمّ أجدر بالتحريم من الصورة في الورق أو في الحجر.

ومن ثَمَّ فلا يمكننا الشك في أن تحريم التصوير والتمثيل يتناول التمثيل الروائي أو المسرحي تناوله «التصوير بالكتابة» على الأقل.

وأنت ترى أنها مسألة أنَّى نظرتَ إليها تبلغ بك إلى النتيجة الواحدة الأكيدة وهي: أن الإسلام يحرم الفنون المصوّرة التمثيلية عامةً وكل ما يسميه الإفرنج بقولهم (Les arts Figures).

وربّ غافل يقول: إن الإسلام مَنَع التمثيل ولكنه لم يمنع تأليف الروايات التمثيلية فعلى هذا نجيب بما هو معلوم: إن الرواية التمثيلية سُميت بهذا الاسم لأنها وُضعت للتمثيل، ليس غير، فما خرج منها عن هذه الغاية فقد يكون أثرًا أدبيًا قيّمًا، وآيةً من آيات الفن، وشظية من شظايا الجمال... قد يكون كل هذا معًا، أما رواية تمثيلية فلا...

* * *

هكذا كانت الآداب العربية قدمًا، وما زالت في سموٍّ وهبوطٍ، في ازدهار وانحطاط، وهي غافلةٌ لاهيةٌ عن الفن التمثيلي، إلى أن أقبلت النهضة الأخيرة بعد تلك العصور

الراقدة. فبعث نابليون، إلى بلادنا جذوةً من النبوغ والحياة، من عن أفواه مدافعه التي دوّت سنة ١٧٩٩ في آذان أبي الهول فأفاق لصوتها الشرق، وكان من أمره ما كان.

كانت نهضة شريفة في مهدها، نهضة لم نزل نحن القائمين بها، وهي لم تبلغ بعدُ إلى حيث عقدناه عليها من الآمال.

هو نابليون الذي قضى على الفتور، وزرع بذورَ النهضة الحالية، وهو هو الذي فتَح أعيننا على التمثيل خاصةً إذ أوجد بمصر أولَ مسرحٍ. إلا أنه لم يكن في مصر السعيدة مَنْ يمثّل عليه. فتنحّت هذه عن الجهاد في سبيله إلى أخيها لبنان. فنبغ فيه مارون نقّاش، أول مَنْ هَبّ إلى وضع الروايات التمثيلية. وإليك التفصيل:

كلنا يعلم ما كان من أمر نابليون القائد عندما حلَّ في مصر. جاء ومعه غيرُ واحدٍ من جهابذة الأطباء والمهندسين والرياضيين وغيرهم من العلماء الأفذاذ الذين فَضّلوا الجوَّ الهادئ، وإن غريبًا، على جوّ فرنسة المتكهرب القاتم الذي أرجفته الثورة الإفرنسيةُ الكبرى وجعلته شديد الوطأةِ على العلماء والمفكرين.

وكان بين رجال حملته العلمية رجلان قديران من أصحاب الفنون الجميلة وكبار الموسيقيين وهما اللذان عززّا الفنون والآداب وذلك بقيامهم بتمثيل بعض الروايات الإفرنسية لتسلية وترويح أنفسهم وقد اشتغل الجنرال منو الشهير بتشييد مسرح للتمثيل سماه «مسرح الجمهورية والفنون»[١٤٩].

«ولكن ذلك كله ذهب في ذهابهم» كما قال زيدان:

أجل! إن هذا لم يكن تمثيلاً عربيًا. إلا أنه لا يخفى ما في تمثيل هذه الروايات من التأثير على أدباء مصر. وهو تأثير لا يُنْكَرُ، وإن لم نشهد شيئًا من نتائجه.

كان ذلك كله سنة ١٧٩٩... وقد أقبلت سنون وتصرّمت سنون، ولم ينتج أدباء مصر وشعراؤها شيئًا ممَّا يمكننا أن نسميه تمثيلاً... كانت مصر في حالها إذ ذاك تقضي على البذور الصالحة التي تُرْمَى في تربتها المنتجة الخصبة.

---

(١٤٩) جرجي زيدان: تاريخ الآداب العربية ٤: ١٥٢- ١٥٣.

وكان لنا أن ننتظر نصفَ قرنٍ لنشهد في لبنان، وفي بهو من أبهاءِ بيوته الضيّقة، تمثيل أولى الروايات العربية، أعني رواية «البخيل» التي نقلها عن «موليير» الأديب اللبناني مارون نقَّاش... ولم تمضِ سنتان حتى مثّل في بيته أيضًا، وعلى مشهد من قناصل الدول ورجالات المدينة وأصحابه وأقاربه، أولى الروايات العربية الوضع «أبو الحسن المغفّل» أو «هارون الرشيد». وهكذا فإن أول مَنْ اشتغل بهذا الفن مسيحيٌّ لبنانيٌّ، فشجع إخوانه المسلمين العربيين على طرقه لما فيه من محاسن وجمالات.

وممَّا لا يخفى أن النقَّاش لم يهمّ بوضع هذه الروايات إلا تلبيةً لدعوة الاقتداء بالإفرنج عامة، وخاصة بالإيطاليين الذين أمَّ ديارهم فزارهم في عواصمهم ورأى فيها فن التمثيل بأبهى وأجمل مظاهره. فلم يكد يستقر له قرار في بيروت حتى أقدم على تعريب البخيل بتصرف، وتأليف جوق للتمثيل اقتصر على بعض ذويه وأصحابه...

وللنقاش حسنةٌ نحبّ أن نسجّلها له أيضًا بمدادِ الفضل وهي أنه خرج بالمسرحِ إلى خارج داره الخاصة، إلى مكان في جانب منزله حيث مَثَّلَ «الحسود»... وإذًا فهو الذي أوجد التمثيل وخطا به خطوةٍ ذات شأن.

وما إن شاهد اللبنانيون آثار هذا الفتحِ الجديد حتى أعجبوا بها فهبُّوا يعرضون الروايات في المسارح الخصوصية، والمدارس الكبرى، والمسارح العمومية. وقد نبغ نخبةٌ من الممثلين في بيروت اشتغل أكثرُهم في هذا الفن رغبةً فيه، لا في سبيل الكسب ذُكر منهم سليم النقَّاش ابن أخي مارون نقَّاش، وأديب اسحق الأديب المعروف، فترجما روايات عديدة وألّفا بعضها وجمعا جُوقًا مثّل مرارًا في بيروت.

وقد أحدثت هذه النهضة التمثيلية ميلاً في الشعراء والمؤلفين لوضع الروايات التمثيلية إن نقلاً وإن تأليفًا. فنبغ بهذا الفن النجيبان نجيب الحدّاد (١٨٦٧– ١٨٩٧) ونجيب حبيقة (١٩٠٦) فخلَّف الأول، على قصر حياته، عدَّة روايات أكثرها معرّبة منها: السيد لكورنيل سمّاها: غرام وانتقام، هرناني لهوغو سمّاها: حمدان، روميو وجوليات لشكسبير سماها: شهداء الغرام، صلاح الدين: عن قصة لولتر سكوت، رواية المهدي مثّل فيها بعض حوادث المهدي السوداني.

أما نجيب حبيقه فأشهر رواياته لم تطبع بعدُ كلصوص الغاب»، و«شهيد الوفاء»، وله رواية مطبوعة سمّاها: «الفارس الأسود».

وقد عاصر هؤلاء غيرُ واحدٍ من الأدباء الروائيين المسرحيين لا مجال لذكرهم وذكر مؤلفاتهم في هذا المقام.

ولم يتوقف المؤلفون المسرحيون عند هذا الحد، فراح قومٌ منهم يؤلفون الروايات التمثيلية الشعرية فكان لنا منها ما يستحق الذكر كالمروءة والوفاء للشيخ خليل اليازجي[150] ومقتل هيرودوس لولديه للشيخ عبد الله البستاني.

وقد توالت الروايات التمثيلية الشعرية على هذا الترتيب:

السنة	اسم الرواية	اسم المؤلف
١٨٦٨	التحفة الرشدية	إبراهيم الأحدب
١٨٦٩	وشي البراعة	إبراهيم الأحدب
١٨٨٤	المروءة والوفاء	الشيخ خليل اليازجي
١٨٨٧	الحارث	خليل باخوص
١٨٨٩	مقتل هيرودوس لولديه	الشيخ عبد الله البستاني
١٨٩١	السعادة في الشهادة	ميخائيل غبريل
١٨٩٧	تبرئة المتهم أو جزاء المكر	رشيد الحاج عطيّة
١٨٩٨	تنازع الشرف والغرام (السيد)	شاكر عازرا- نجيب زلزل
١٩٠٣	تنصر النعمان	يوسف مراد الخوري
١٩٠٣	لويس دي غوتراغا	يوسف شبلي أبي سليمان
١٩٠٤	حزب الاغتراب والاقتراب في حب الوطن	قيْصر الخوري
١٩٠٩	مرآة القرون المتوسطة	إلياس طنوس الحويك
١٩١١	لهجة الأبطال	الدكتور سليمان غزالة

---

(١٥٠) جاء في تاريخ آداب اللغة العربية لزيدان (٤: ١٥٧) ما يلي: «ومن أتقن الروايات التمثيلية المؤلفة في اللغة العربية رواية المروءة والوفاء للشيخ خليل اليازجي وهي الرواية الشعرية الوحيدة في اللغة العربية» قلنا: أما أن تكون المروءة والوفاء من «أتقن الروايات التمثيلية المؤلفة باللغة العربية» فكلام يقرب من الصحة، ولكن أن يقال إنها «الرواية الشعرية الوحيدة في اللغة العربية» فقول يحتاج إلى إصلاح كما سنرى.

إلى أن فكر شوقي بفن التمثيل فنشر:

١٩٢٩	مصرع كليوباترا	أحمد شوقي
١٩٣١	مجنون ليلى- قمبيز	أحمد شوقي
١٩٣٢	على بك الكبير	أحمد شوقي
١٩٣٣	عنترة	أحمد شوقي

نشرنا هذا الجدول توطئة لذكر روايات شوقي، كما أننا وضعنا هذه المقدمة الطويلة تمهيدًا لدرسنا هذه الروايات درسًا أدبيًا خالصًا معتمدين فيه كل ما يتطلبه النقد الفني النزيه... وعلى الله الاتكال.

مآخذ

جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية- مطبعة الهلال، مصر.

الأب لويس شيخو: الآداب العربية في القرن التاسع عشر- المطبعة الكاثوليكية، بيروت.

سليمان البستاني: مقدمة الإلياذة- مطبعة الهلال، مصر.

الدكتور طه حسين: في الشعر الجاهلي- دار الكتب المصرية، مصر.

فؤاد أفرام البستاني: الروائع: ٢ الشعر الجاهلي- المطبعة الكاثوليكية، بيروت.

فؤاد أفرام البستاني: مخطوطة في الآداب العصرية.

P. H. Lammens, Le Berceau de L'Islam, Rome.

تلخيص رواياته- موقفه من التاريخ

شوقي، أمير الشعر بالأمس، هو أمير الشهرة اليوم. يكاد لا يخلو القطـر العربـي أجمع ممن يلهج باسمه، أو يتغنى بشعره. ولهذه الشهرة أسبابٌ منوّعةٌ نخص أهمها بالذكر فنقول: إن شوقي نظمَ المدائح في أعاظم الرجال من ملوك وأمراء وسُراة فعرفه الرجـال العظام؛ وقال المراثي في شخصيات بارزة محبوبة فسارت بين الخاصة والعامة ثم إنه لم يدع حادثة مهمة تحدث إلا بعث فيها قصيدة تسير سير الحادثة في المجتمعـات والأنديـة وعند الأفراد. وقد عرف الصغار إليه ببعض قصائد أودعها حكايات ذات مغـازٍ وعِبَـرٍ عَرَّب معظمها عن شاعر الإفرنج المشهور لافونتين. ولم يقف عند هذا الحـد، فاسـتخدم شهرة المغني محمد عبدالوهاب لتوسيع نطاق شهرته فأوحى إلى هذا قصائدَ من مثل «يـا جارة الوادي» و«أنا أنطونيو» و«خدعوها» و«تلفتت» وما إليها، فَوقَّعها هذا بأنغام سحريّة وأنشدها بصوت شجي. وكان شوقي قد استخدم من قبل شهرة أبو عيون وأم كلثوم اللذين تغنَّيا بقصائد عديدة له منها «وحقك» و«أفديه»؛ إلى بلاطات الملوك وأكواخ الفقراء، إلى دور العائلات ودور الملاهي... ولم يكفه كل هذا بل رغب في الزيادة إذ قام ينشئ، فـي آخر حياته، روايات تمثيلية شعرية فكان لنا:

مصرع كليوباترا، مجنون ليلى، قمبيز، علي بك الكبير، عنترة

ألحقها برواية نثرية: أميرة الأندلس.

وسنتحدث الآن عن شوقي والتاريخ تاركين إلى وقت آخر الحديث عمَّا سوى هـذا المظهر... لنفي كلاً من مظاهره العديدة حقه.

فلنأت، قبل كل شيء، على وصف هذه الروايات واحدة واحدة، وعلى تلخيصها موجزين ليتمّ للقارئ ما يريد إذ يكون له فيها نظرة إجمالية تمكنه من متابعة النقد وتذوقه.

١ – مصرع كليوباترا
مطبعة المعارف بالفجّالة بمصر ١٩٢٩

رواية تمثيلية شعرية في أربعة فصول وقعت في ١١٠ صفحات، ١٦×١٢ سنتمترًا. ملخصها أن أنطونيوس القائد الروماني الأكبر وأحدُ الثلاثة (أنطونيوس– اكتافيوس، ليبيد) الذين سُلمو زمام الأمور في رومة حوالي السنة الأربعين قبل المسيح، تَعَشَّق كليوباترا مليكة مصر وراح به حبه إلى الجحود بفضل رومة والتطوع في خدمة هذه الملكة القادرة. فحاربا جنْبًا إلى جنبٍ في موقعة «أكتيوم» البحرية، وموقعة «الاسكندرية» البرية، فكان أن خانت هذه حبيبها مرتين متواليتين. فدُفع إلى الفرار وصفيُّه أوروس من المعركة الثانية إلى مكان أمين حيث تلقّى أنطونيوس– كذبًا– خبر انتحار كليوباترا، فعجّل بالانتحار وكان صفيّه أوروس قد سبقه فانتحر.

وإذ اتفق لهذه أن رأت حبيبها في نزاعه وتأكدت نيّة أكتافيوس المتغلّب في استصحابها إلى رومة المنتصرة لجأت، هي أيضًا إلى الانتحار تخلصًا منه ولحاقًا بأنطونيوس حبيبها. وقد تبعها إلى الموت وصيفتاها: شرميون وهيلانة– إلاَّ أن هذه الأخيرة نجت بمساعي حابي وأنوبيس– فتمّ هكذا النصر لاكتافيوس، وحقَّ لنا أن نُسَمِّي هذه الرواية «**مجزرة المحبين**» أو «**مصارع العشّاق**».

وقد ضمَّ شوقي فيها إلى الحوادث التاريخية حوادث أخرى من إنتاجه فجاءت روايةً في رواية.

أما مجمل هذه الحوادث فهو أن حابي، أحد أمناء مكتبة قصر كليوباترا الثلاثة، تعشَّق هيلانة، وصيفة الملكة، وكانت هذه مولعة به إلا أن حبَّها القيامَ بواجب الخدمة الأمينة نحو مليكتها كان يمنعها من الاجتماع بحابي والتقرّب منه. ولما لم يفت الملكة ما كان بين هذين العاشقين من مودة وارتباط رغبت في جمعهما إلى الأبد بالزواج.

إلا أنها كانت عالمة بما لها عند حابي من البغض وما عليه هذا من الخروج مـن الطاعة، «وأي حقوق لها تدعي»[151] ولكنها تغلبت أخيرًا على عاطفة الانتقام، وزوَّجتـه من هيلانة... وكان أن انتحر أنطونيوس وكليوباترا وأوروس وشرميون؛ وآل القصرُ إلى الخراب. فجاء حابي وأخذ هيلانة وذهبا معًا إلى حيث يقضيان عيشةً هادئة هنيئة... إلـى الحقول التي وهبتهما إيَّاها الملكة في سهول «طيبة»، وفيها الختام.

٢- مجنون ليلى

مطبعة المعارف بالفجَّالة بمصر ١٩٣١

الرواية الثانية من روايات أحمد شوقي الشعرية، وهي ذات خمسة فـصول، وردت في ١٥٠ صفحة، لها ما لرفيقاتها من الطول والعرض.

ملخصها أن مجنون ليلى، قيس العامري، تعلّق ليلى منذ كان صغيرًا فجُنَّ بحبهـا. وإذ كان قيس شاعرًا، أخذ يتغزّل بليلاه ويشبّب بها، فسار شعره بين القوم سيرًا سـريعًا وبعيدًا. وكان العرب يعدّون عارًا أن يتغزّل شاعرٌ بنسائهم، فنقم عليه آل ليلى والمهـدي أبوها بأن حرّموا عليه فتاتهم. فتشرّد هذا في مغارب البادية ومشارقها- ويقال إنه وصل إلى الشام- يُنْشِدُ الغزليات والفراقيات ولا يصحو إلا إذا ذُكِرت له ليلى. وكانت هذه كثيرة الحبّ له. إلا أنها فضّلت التضحية بحبها على التضحية بشرفها وشرف ذويها، فتزوّجـت وردًا متخلّية عن قيس المجنون... ولم يقف شوقي عند هذه الخاتمة بل تعدّاها فأوقفنا تجاه قيس وورد- زوج ليلى- يتحدّثان عنها، وتجاه قيس وليلى بعد زواجها، وتجاه موت ليلى وتعازي القوم لأبيها ومراثي الشعراء فيها؛ مرثاة قيس «المجنون»... ولم يأتِ على الختام إلا بعد أن شطَّ وبَعُدَ عن صميم الموضوع في فصلين كاملين.

٣- قمبيز

مطبعة مصر، شركة مساهمة مصرية، كانون الأول ١٩٣١

وهي الرواية الثالثة جاءت في ثلاثة فـصول صـفحاتها ١٢٥، مـن الـصفحات الموصوفة أعلاه (١٦× ١٢).

---

(١٥١) مصرع كليوباترا، ص ٢٢(وهو جوابه موجهًا لهيلانة عندما دعته إلى المحافظة على حقوق كليوباترا).

ملخصها أن قمبيز، ملك الفرس، طَلَبَ للزواج نفريت ابنة امازيس، فرعون مصر. فأبت هذه وأحبَّ والدها ألا يعاكسها في رغباتها. إلا أن خطر هذا الرفض كان عظيمًا. فويل مصر من قمبيز منتقمًا. وأدركت نتيتاس ابنة فرعون ابرياس المقتول مقدار هذا الخطر على عرش آبائها، فطلبت أن تحل محل نفريت فتفتدي مصر بدمها البريء. فلم تجد معارضة؛ فأقيمت الأفراح في بلاط فرعون وانصرف القوم بأميرة مصر إلى بلاد فارس. ولم تطل بها الإقامة هناك إلا جاء فارس فانيسُ القائد في الجيش المصري الملتحق بالجيش الفارسي واطلع قمبيز على الخديعة، فثارت ثورة هذا وجنّد جيشًا وزحف قاصدًا مصر فوصلها وأعمل فيها الحريق والقتل والنهب.

وما إن استقرَّ به المكان إلا علِم بخبر انتحار نفريت. فجنّ وتجلّى جنونه بأن طفق يقتل كل مَنْ رأى فوقعت الواقعة على فانيس الخائن، وقائد جيشه الأكبر وكان شيخًا، وأبيس، العجل المقدس، إله النيل... أما هو فقد تولت عليه رؤية أذهلته فانتحر. وهكذا انتهت الرواية بحداد المصريين على مليكهم ومليكتهم وإلههم أبيس، والفرس على مليكهم وقائد جيوشهم.

٤– علي بك الكبير أو دولة المماليك

مطبعة مصر، شركة مساهمة مصرية، ١٩٣٢

الرواية الرابعة من روايات شوقي الشعرية. وهي كالتي تقدّمت ذات ثلاثة فصول جاءت في ١٣٢ صفحة تتماثل وأخواتها طولاً وعرضًا.

ملخّصها أن محمد بك «أبو الدهب» متبنّي على بك الكبير وأحد أمراء المماليك، خرج على أبيه وولي نعمته فناصره كثيرٌ من المماليك. وإذ أدرك عليٌّ خطورةَ الأمرُ فرّ من مصر ساعة اقترانه بالأمة آمال، ولجأ إلى ضاهر العمر في عكا واستنجده هناك على الثائرين فأنجده. وقد شهدنا ما كان من أمر النجدة إذ وقع ضاهر في قبضة الخارجين وقتل مراد بك عليّاً واستتب الأمر لمحمد بك «أبو الدهب».

إلا أن هناك حادثةً غراميةً جرت مشاهدها إلى جنب الحادثة التاريخية. وهــي أن آمال الأمة التي تزوجها علي بك الكبير والتي عرضتها للبيع ورفيقتها، أمُّ محمود، كانت أنوفًا عزيزة النفس أبيةً، فتمرّدت على أبيها مصطفى اليسرجي الذي رغب فــي بيعهــا، وعلى أم محمود، وعلى كل مَنْ جاء يساوم على سعرها. فرقّ لها عليٌّ وتزوجها. وكــان قد علق بحبها مراد بك فتعشقته إلا أنها ظلت مبدية له النفور لإبائها ولأنهــا لا ترضــيها عيشةُ الجواري في بيوتات الأمراء والملوك... ومازالت آمال في قصر علي آمرةً ناهيــةً مُعْرِضَةً عن مراد بك، إلى ما بعد الحرب التي ذكرناها، يوم أقرَّ مصطفى اليسرجي قبل أن تميته جراحه بأنه والد مراد بك وبأن آمال هي ابنته أيضًا فختمت الرواية بــأن أعلــمَ مرادٌ آمالَ أنها أخته لأبيه مصطفى اليسرجي فانتشر الخبر بين القوم حتى بلغ محمد بــك «أبو الدهب».

فبكت آمال زوجها عليًا، وبكيا معًا أباهما مصطفى... وأنعم عليهما محمد بك بقصر عليٍّ المسمّى بقصر الفسطاط ، ووعدهما بتوفير حياة الرغد والهناء لهما... وهكــذا تــمّ تعارف الأخوين.

٥- عنترة

مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٣٢

وهي الرواية الخامسة والأخيرة من روايات شوقي الشعرية، قُسِّمت إلــى أربعــة فصول، واستودعت في ١٣٩ صفحة كلها على الطراز الموصوف أعلاه.

ملخّصها أن عنترة، فارس الفرسان، ذاك العبد الأسود الذي صوّرته لنا الأســطورة بجلاء، أحبَّ ابنة أمير الحي، فبادلته الحبّ فحال دون زواجهما رفضُ أبيهــا وأخواتهــا لأسباب أهمها أن عنترة عبدٌ ابن أَمَة. فالعقدة إذًا: الحصول على رضى مالك. فتش عنترة عن هذا الرضى في حماية القبيلة والذود عن نسائها ومراعيها وكافة حقوقهــا والظهــور بمظهر المحارب الذي لا يشقّ له غبار. فمثّل هذه الأدوارَ حقَّ تمثيــل، ففتــك بأنــصار الأكاسرة والمناذرة- بني لخم- فتكًا ذريعًا وأبعد الغزوات عن قبيلته بأن عارك قومًا مــن الغزاة فأفناهم.

إلا أنه لم يوفق إلى رضى المهدي الذي أحلّ يد ابنته إلى صخر، سريٍّ من سراة عامر، فما كان من عنترة آنذاك إلا أن سقط على ركب العامريين الناقل عبلة إلى صخر فاختطف منهم عبلته وتزوجها راغمًا أنف أبيها وذويها عامةً. فصفا لهما جوُّ الحياة وعاشا خليي البال، وكان عنترة فرض إرادته على صخر فزوّجه ناجية رفيقة ليلى، التي كانت مُغْرمةً به. وهكذا تمت الرواية بزواج المتيمين: عنترة وصخر، هذا من التي أحبته وذاك من التي أحبَّ.

٦- أميرة الأندلس

مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٣٢

وهي الرواية النثرية الفردة التي وضعها شوقي بك، فصولها خمسةٌ، صفحاتها ١٥٧، كلها على الطراز الموصوف قبلاً.

وهذه أيضًا رواية ذات واقعتين: واقعة أولى تطلعنا على حالة ملك إشبيلية المعتمد بن عبّاد، وعلى مصيره ومناوئيه فنعلم أنه أُرْغِم على أمره فخلي الملك، وقُيِّد إلى سجن مظلم في أغمات هو وعائلته الملكية. وواقعة أخرى تطلعنا على حادثة غرام لها أولها وآخرها، وقعت لبثينة ابنة الملك ابن عبّاد وحسون بن أبي الحسن تاجر إشبيلية الأكبر.

فترى كيف تعرّفت هذه إلى وجه حسون، وذلك في سوق الكتب في قرطبة، فعلقت بهواه وظلّت على حبها له إلى أن عادته مُتَلَثِّمَة في بيته فتعارفا وتسارّا الحب.

ثمَّ وقعت الحرب. فتم انكسار ابن عبّاد وأُسر وسُبيت بثينة. ومضت السنون على هذا الحادث إلى أن عاد أبو الحسن وابتاعها من السابي- كل هذا مع حوادث عجيبة وغريبة- فعاد بها إلى داره ثم سار وإياهما وابن حيون وحسون إلى السجن حيث أبيها، فتمّ اقتران حسون ببثينة عند رضى الأهل أجمعين.

المصادر

لم يعتمد شوقي في رواياته التمثيلية على سوى شئ التاريخ، وإن أقلع عنه فليستبدله بالأسطورة.

ولا حاجة بنا للعودة إلى التاريخ ونقل صفحاته العديدة. إنما نكتفي بالإشارة إلى تلك الصفحات التي ترجح أن شوقي استند إليها في رواياته، فيطالعها من يريد:

لكليوباترا وأنطونيوس أخبار في التواريخ الرومانية كلها. وليرجع الباحث عن مصادر «**مصرع كليوباترا**» إلى تاريخ (Humbert et Petitmangin) [١٥٢] في الصفحة ٢٢٠ وما إليها.

وليراجع قارئ " **قمبيز** " ما ورد من أخبار هذا الملك الفارسي وأخبار همجيته وقسوته في Maspero, Histoire ancienne des Peuples de L'Orient ، وذلك في الفصل الثالث عشر الحامل أخبار افتتاحات العجم حيث وردت أخبار قمبيز وأمازيس وبسماتيك الثالث، وافتتاح مصر في السنة ٥٢٥. ترى كل ذلك في الصفحات ٦٧٥- ٦٩٥.

وقد جاء جرجي زيدان في كتابه «تاريخ مصر الحديث»، في الجزء الثاني منه، على ذكر علي بك الكبير والمناوشات التي حصلت بينه وبين محمد أبي الذهب، وذلك في الصفحات ٥٦- ٦٦.

أما عنترة والمجنون فأخبارهما في الأغاني[١٥٣]. فقد ورد للأول ذكرٌ في:

الجزء الأول ص١٠٦

الجزء الثاني ص١٢٧

الجزء السابع ص١٢٥

الجزء التاسع ص١٤٨

الجزء الحادي عشر ص٢٨

الجزء الخامس عشر ص١٣٢، ١٣٣، ١٣٧، ١٣٨، ١٤٨- ١٥٢.

وللثاني ذكر في الطبعة الحديثة من الأغاني وفي الجزء الثاني منها، من الصفحة الأولى إلى الصفحة ٧٢[١٥٤].

أما " **أميرة الأندلس** " فأخبارها في Dozy [١٥٥].

---

(١٥٢) Paris, J.de Gigord, editeur. ٢ edition, ١٩٢٦.

(١٥٣) المطبعة المصرية ببولاق.

(١٥٤) الأغاني- مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة- الطبعة الأولى.

(١٥٥) Dozy, Histoire de L'Espagne IV, p. ١٥٠ et S.

موقف شوقي من التاريخ

وماذا كان موقف شوقي من التاريخ؟

الحق يقال إن شوقي لم يدرك واجبات الروائي تجاه التاريخ، إذا ما اتخذ الروائي التاريخ مصدرًا لرواياته. وليس من الأمانة الأدبية في شيء، ولا من حُسْن الذوق الفني، أن يغزو الروائيُّ التاريخَ بأقل حوادثه في عمل عماده الأكبر الخيالَ ولذَّته الكبرى ما فيه من جديد الأحداث وعذب الابتكار.

أن يستوحي المؤلفُ الروائي التاريخَ فينقل عنه حادثةً من حوادثه المشهورة ويتفنن في عرضها، إذ يُضَفِّر على حواشيها مشاهدَ ومواقفَ تقربُ بالروح منها وترتبطُ بالاحتمال إليها، فليس هذا من المستنكر. أما أن ينقل الروائيُّ التاريخَ مُدْخلاً عليه بعض الأخطاءِ الفظيعة ليوهم القرّاء أنه تحرّر من قيوده وتفلّت من حباله. فهذا ما لا مبرَّر له، وما يمجّه كل ذي ذوق سليم وأدب صادق.

ولم يكن شوقي، في وقفته تجاه التاريخ، كما سترى، إلا هذا الثاني، إذ إنه كان يكتفي بأن ينظم شعرًا الحوادث التاريخية كما عرضت؛ ولم يتعب في إخضاعها لقواعد المسرح والتمثيل مقدمًا ما يجب تقديمه، مُؤَخِّرًا ما يجب تأخيره، ومهملاً ما لا منفعةَ له فيه إن لتحسين واقعة الرواية أو لتصوير شخصيات أشخاصها، وإن لزيادةٍ، أية كانت، في محسّنات الرواية التمثيلية.

ونحن لا نرجئ تبيان هذه الحقيقة إلى وقت آخر. وإنما نسعى، من ساعتنا، إلى جلاء الموقف، فنعرض للقراء صورتين: صورة أولى يتراءى لنا فيها «مجنون ليلى» شوقي، وأخرى تُوقفنا تجاه المجنون في التاريخ؛ فيرى القارئ هنا ما لشوقي فيها فيبقيه له، وما للتاريخ فيعيده للتاريخ.

مسألة يجب أن تُعْلَمَ قبل كل شيء وهي أن مجنون شوقي هو المجنون العامري قيس ابن الملوّح بن مُزاحم بن عدس بن ربيعة بن جَعدة بن كعب ابن ربيعة بن عامر ابن صعصعة، الذي نُقلت لنا أخباره في كتاب «الأغاني» وفي الصفحات المشار إليها. ذلك أن غير واحدٍ لُقِّبَ بالمجنون وكلهم كان يشبّب بليلى كما حدّث الأصمعي قائلاً: «سألت أعرابيًا من بني عامر بن صعصعة عن المجنون العامري فقال: عن أيّهم تسألني؟ فقد كان فينا جماعةٌ رُموا بالجنون فعن أيّهم تسأل؟ فقلت: عن الذي كان يشبّب بليلى فقال: كلُّهم

كان يُشبّبُ بليلى. فقلت: فأنشدني لبعضهم»[١٥٦] فأنشده هذا لمزاحم بن الحارث المجنون، ولمعاذ بن كليب المجنون، ولمهدي بن الملوّح.- ومهدي اسم آخر ذكره بعض الرواة عانين به قيس بن الملوّح المقصود في بحثنا.

نقطة أولى وقف عندها شوقي حائرًا وهي مسألة جنون قيس، فسمعناه يقول تارة بلسان مُنَازِل- والكلام عائد لقيس-

تُؤَدِّبني، زيادُ، وأنتَ ظِلٌّ لمجنونٍ، وراوايةٌ لهاذِي[١٥٧]

وبلسان ليلى:

وقيسٌ ذُو جِنّة، وإنْ زَعَموا جنونَه مُدّعَى ومصطنَعا
تحيَّر الناسُ في جنونِ فتًى لا عقلَ إلاّ بشعره ولَعا[١٥٨]

وبلسان المجنون نفسه:

«عَسَاهم لا يقولون: فَتًى مُشترِكُ اللبّ[١٥٩]

وهذا:

ليلى، لَعلّي مجنونٌ يُخَيَّلُ لي لا الحيُّ نادوا على ليلى ولا نُودوا[١٦٠]

وتارةِ نسمعه يصرّحُ بالعكس، نافيًا عن قيس الجنونَ؛ من ذلك تصريح مُنازل وشهادة القوم بها. قال منازل:

إن قَيسًا كاملٌ في عَقْلِه؛ أوَ آنستم على قيسٍ الجنون[٣]**؟**

فيجيبه الناس مقسمين: «لا وربِّ البيت».

ولم يكن شوقي في هذا المقام إلا مجاريًا التاريخ حيث تقاسمت الآراء في هذه المسألة، وحيث رأينا علماء الأنساب والمطلعين على أخبار العرب لم يُجْمِعُوا على إقرار

---

(١٥٦) راجع ذلك في الأغاني (طبعة دار الكتب المصرية) ٢: ٦.
(١٥٧) " **مجنون ليلى** " ٢٠.
(١٥٨) " **مجنون ليلى** " ١١٩.
(١٥٩) "**مجنون ليلى**" ٥٠.
(١٦٠)" **مجنون ليلى** " ٤٦. (٣) " **مجنون ليلى** " ٥٧.
(٤) " **الأغاني** " ٢: ٤. (٥) " **الأغاني** " ٢: ٣٨.

الجنون في قيس. فمنهم مَنْ سلَّم بجنونه، وهم الكثيرون، ومنهم مَنْ حاول نكــران ذلــك كالأصمعي الذي حدّث حمَّاد بن طالوت بن عبّاد قال:

«لم يكن مجنونًا بل كانت به لوثة أحْدثها العشقُ فيه»(٤).

وكابن سلام الذي قال:

«لو حلفتُ أنَّ مجنون بني عامر لم يكن مجنونًا لصدقتُ، ولكن تَوَلَه لمّــا زُوِّجــتْ ليلى وأيقنَ اليأسَ منها»(٥).

فشوقي في مجاراته التاريخ، واقفًا معه بين إنكار الجنون عن قيس وإثباته عليــه، جعل صاحب «النظرات التحليلية»- والنظراتُ هذه بحثٌ نقديٌّ جاء فــي ذيــل روايــة المجنون- أن ينفي الجنون عن قيس مُستشهدًا ببعض أقوالٍ له صائبةٍ كان يتلوها المجنون عندما يُحدّث عن ليلى أو تُذْكَرُ له، كحديثه لليلى قبل إغمائه للمرّة الأولــى فــي الفــصل الأول(١٦١)، وحديثه لها في الفصل الثالث قبل أن يُغْمَى عليه في منطق سليم(٢) كمــا قــال صاحب النظرات. وكذلك قوله عن حديثه ساعة وقف على مقربة من دار ليلــى وحيّهــا الجديد حيث تصوّر صورًا لا يُمكن أن تخطر في خيال عاقل.

ولو تريّث الناقد قليلاً قبل إطلاق حكمه لما فاته أن شوقي في هــذا المقــام أيــضًا يُزْعجه أن يخالف التاريخ، فيجاريه على مزاعمه واعتقاداته. وذلك أن علمــاء التــاريخ يقولون كما قال عثمان المرّي: إنه كانت بقيس جِنَّةٌ «إذا ذُكرت له ليلى نَشَأ يُحدِّث عنهــا عاقلاً ولا يخطيء حرفًا»(٣).

والآن فلننظر إلى مظاهر هذا الجنون أهي هي في مجنون شوقي ومجنون التاريخ؟ متبعين ذلك بنظرة إلى قيس العاشق وصفات عشقه، وما إلى هنالك من الأوصاف التــي اتصف بها المجنون.

لقد جاء في شوقي- والكلام صادر عن ابن عوف-:

---

(١٦١) "المجنون" ٣٦.
(٢) "المجنون" ٥٣.
(٣) الأغاني ٢: ١٦.
(٤) "المجنون" ٣٩.
(٥) الأغاني ٢: ١٦.
(٦) "المجنون" ٣٧.
(٧) "المجنون" ٣٨.

ما بَالهُ يَطَأ الترابَ حَافِيًا   ويقطعُ البيدَ مُمزّقَ الرِّدَا[٤].

وجاء ما يوازي ذلك في التاريخ وهو قول لعثمان المرّي:

«كان – قيسٌ– لا يلبس إلا خَرقة ولا يمشي إلا عاريًا»[٥].

وجاء في شوقي أن أحداث الحي كانوا يأتونه وينشدونه الشعرَ والغزل[٦]. فيصدّهم عنه حَاصبًا جماعاتهم بالحصى كما شهد ذلك ابنُ عوض عندما قال مُخاطبًا نصيبًا:

انظرْ، نصيبُ، ضَجّةً وصبيةً   ورَجَلٌ يَرمي الصِّغارَ بالحصى[٧].

أما ما كان يقوله الأحداثُ فهو:

قيسُ عصفورُ البوادي	**وهزارُ الربوات**
قيسٌ كشفتَ العذارى	**وانتهكتَ الحرمات[١٦٢]**

قابل ذلك بقول عثمان المرّي:

«كان يلعبُ بالترابِ والحجارة ... ويأتيه أحداثُ الحي فيحدّثونه عنها– أي ليلى– وينشدونه الشعر والغزل»[٢].

وبما قاله رجل من بني مرّة من أنه خرج إليه ولما رآه قيس تناول حجرًا يرميه به[٣]

وجاء في شوقي أن قيسًا أضربَ عن الأكل، وذلك فيما قاله زياد:

بالله قيسُ   إلا أكلتُ [٤]

فيلاحظ شوقي بقوله: يشتدُّ ميلُ قيس عن الطعام، وتزيد بلهاءُ هامسةً لزياد:

زيادُ، ما ذاقَ قيسٌ، ولا همّا

وكان قد جاء في التاريخ خبرٌ لعبد الجبَّار بن سليمان بن نوفل بن مساحق عن أبيه عن جدِّه قال:

«اختلط عقلُ قيس بن الملوّح وترك الطعام والشراب»[٥].

---

(١٦٢) "المجنون "٣٧.   (٢) الأغاني ٢: ١٧.

(٣) الأغاني ٢: ٤.   (٤) "المجنون "٣٣.

(٥) الأغاني ٢: ٣٥.

وجاء في شوقي أن قيسًا كان يهيم ويظلُّ مُتشردًا في مغارب البلاد ومشارقها، كقول منازل:

تَشردَ مُستَعْظِمًا في البلادِ، وجُنَ فما ازدادَ إلا نُهى(١٦٣)

وقال جنيٌّ من العفاريت الذين كانوا بصحبة الأموي، شيطان شعر قيس:

لقـــدْ ضَـــلَّ الطريـــقَ، أمـــا تَـــراه يُـــصفقُ بـــاليمينِ وبالـــشمالِ؟
وقـــد قُلّـــبَ الثيـــابَ عليـــه نهجًـــا على عـــاداتهم عنـــد الـــضلالِ(٢)

وشهد قيس على نفسه إذ قال:

ربِّ، إلـــى أيـــن انتهـــتْ بـــي الـــسُرى وأيّ وادٍ أنزلتنـــــي، يـــا تُـــــرَى؟
عـــساي فـــي الـــشام؟ لعلـــي جُزْتُـــه؟ أو أنا بالطـــائف؟ أو أيـــن أنـــا؟(٣)

وكان عثمان المرّي قد تكلم عن هيامه إذ قال: «فهو يهيم»(٤).

ولم يأتِ ذكر الشام فيما ذكرناه من شعر قيس عَرَضًا. وإنما كان قد بلغ قيسٌ الشامَ في تشرّده، وذلك عند حدّ قولِ هشام بن الكلبي.

«وصل قيس إلى الشام وكان يسأل مَنْ يمرّ به: أين نجد؟»(٥)

جنَ قيس فلم يفت آله وأنسباءَه هذا الجنون نظرًا لظواهره التي رأيت، ومن البديهي أن يقوم والد قيس، وكان لم يزل في قيد الحياة، بأمر شفائه ممَّا هو فيه، وهكذا كان. وقد أطْلَعنا على ذلك شوقي في قول زياد لابن عوف، عندما أشـــار عليـــه هـــذا أن يـــذهب بالمجنون إلى الكعبة للاستشفاء؛ وهاك ما قال زياد:

رويـــــدًا، ســـــيدي، مهـــــلاً! فـــــلا تـــــستغربِ الأمـــــرا
لقـــــــد ســُــــــقْنَاه بـــــــالأمسِ، فحَـــــجَّ الكعبـــــةَ الغَــــرّا
فلمَّـــــا لمـــــسَ الـــــركنَ، ومَـــــسَّت يـــــدهُ الـــــسِّترا،

---

(١٦٣) "المجنون": ١٩. (٢) "المجنون" ٩٢.
(٣) "المجنون "٩٣. (٤) الأغاني ٢: ١٧.
(٥) الأغاني ٢: ٢٢.

وقلنـــــا: الآن مـــــن ليلـــــى ومـــــن فتنتهـــا يَبْـــرا

ســــــمعناه ينــــــادي اللهَ مـــــن ســـــاحته الكبـــرى

ابن عوف: **وماذا قال!؟**

زياد متابعًا: **ما تابَ مـــن العـــشقِ، ولا اسْـــتَبرا**

ولكـــــن قــــال: يــــا ربِّ ملكــــتَ الخيـــرَ والـــشَّرّا

فهـــاتِ الـــضُّرَّ، إن كـــانَ هـــوى ليلـــى هـــو الـــضُّرَّا

وإن كــــان هــــو الــــسِّحرُ، فـــلا تبطـــلْ لهـــا سِـــحْرَا!

ويـــا ربِّ، هَـــبِ الـــسَّلوى لغيــــري، وهـــبِ الـــصَّبْرا،

وهـــبْ لـــي موتـــة المُـــضْنَى بهـــا لا ميتـــةً أخـــرى[١٦٤]

وكأن شوقي أحب أن ينظم شعرًا ما قاله هشام الكلبي عن أبيه نثرًا من أن أبا قيس قاد ابنه إلى مكة وقال له:

«تعلَّق بأستار الكعبة واسأل الله أن يعافيك من حبِّ ليلى فتعلق بأستار الكعبة وقال: «اللهم زدني حبًا لليلى، وبها كلفًا، ولا تنسني ذِكرها أبدًا». فهـامَ حينئـذ واختـلط فلـم يضبط»[٢].

هذا ما حضرنا عن جنون قيس، وهذا كلُّ ما جاء في رواية شـوقي عـن أصـله ومظاهره. فلنتكلم الآن عن عشقه الذي هو في نظر المؤرخين، ونظر شوقي، علـةُ هـذا المجنون. أمَّا كيف نشأ هذا العشق وما هي مظاهره فهذا ما سنجدُّ بإظهاره فيما يلي:

يقول شوقي، فيما يخصّ أصل عشق قيس لليلى، بالرأي الذي يأخـذ بـه معظـم المؤرخين. أما هذا الرأي فأدلى به شوقي في مقالين مختلفين أولهما قول قـيس مخاطبًـا ليلى:

تعالَي إلى ذِكْرى الصِّبا وجنونِه، وأحلامِ عيشٍ من دَدٍ وأمانِ

(١٦٤) المجنون ٤٣- ٤٤. (٢) الأغاني ٢: ٢٢.

. . .

ولم نكُ نَدري يومَ ذلكَ ما الهوى ولا ما يعودُ القلبَ من خَفَقانِ[١٦٥].

وثانيهما قول قيس تجاه جبل التوباد:

جبـلَ التوبـادِ، حيّـاك الحيـا! وسـقى اللهُ صِـبانا ورعَـى!

فيكَ ناغينا الهـوى فـي مهـدِه، ورضـعناه فكنـتَ المرضـعا؛

وعلـى سَـفْحكَ عِـشْنا زمَنًـا ورعيْنـا غَـنَمَ الأهـلِ معـا

هـذه الربـوةُ كانـتْ ملعبًـا لـشبابَينا، وكانـت مرتعـا[٢]

ونحن نعلم أن أبا "عمرو الشيباني وأبا عبيدة قالا في نشأة هذا الحب ما قاله شوقي:

«إن المجنون كان يهوى ليلى وهما حينئذ صبيَّان فعلق كل منهما صـاحبه وهمـا يرعيان مواشي أهليهما فلم يزالا كذلك حتى كبرا...»[٣].

أما مظاهر هذا العشق فهي أن مجنون شوقي قال الشعر وأجاد في ساعات هيامـه، ولم يكن مجنون التاريخ ليقصّر عنه في هذا المضمار فقد كان شاعرًا فذًا.

كان عشقُ قيس يثير فيه الشعورَ فيقول الشعرَ فيزيد هذا العشقُ عشقًا فيُغْمى علـى قيس من وجده. إن قيس التاريخ كان سريع الإغماء كثيره، وقد رأينا الإغماء يعاود قيس شوقي عندما يأتي في طلب النار من دار ليلى ويسرّها ما به[٤]؛ وعندما يـسمع صـغار الحيّ ينشدونه غزلاً ويذكرون له اسمها؛ وعندما يشخص أمام حي ليلى، بـصحبة ابـن عوف، ويرى ليلى في حيها المضطرب بين الرماح والسيوف[٥]. وقد شهدنا أبا المهـدي ينصح أتباع قيس بأن يكبّروا في أذنيه فيصحو[١٦٦]؛ ثم عندما اطلعه بشر على وفاة ليلـى حبيبته[٢]. وهي صفة أقرها له التاريخ فقال فيها مهدي بن سابق:

---

(١٦٥) "المجنون "١١٣- ١١٤. (٢) "المجنون "١٣٣.

(٣) الأغاني ١١. (٤) "المجنون "٢٦.

(٥) "المجنون" ٣٨.

(١٦٦) "المجنون "٧٢. (٢) "المجنون "١٤٠.

(٣) الأغاني ١٤. (٤) الأغاني ٦٦.

(٥) "المجنون "٥٠. (٦) "المجنون" ٩١.

«إن قيسًا صادف حيّ ليلى راحلاً ولقيها فجأة فعرفها وعرفته فصعق وخرّ مغشيًا على وجهه»[٣].

ونقل خبرًا كهذا أيضًا نوفلُ بن مساحق والقحذمي[٤].

وقد ضمّ شوقي إلى هذه المظاهر مظهرَ البكاء فأسمعنا قيسًا يقول:

وكمْ جُدتُ على الرملِ، ولم أبخلْ على العشبِ،

بدمعٍ مثلِ دمعِ الثكلِ مغروفٍ من القلبِ[٥]

وهذه ظاهرة لم يتعب المؤرخون بإثباتها له، فضلاً عمًّا قاله هو في نفسه عن بكائه ودموعه.

وقد تجلَّى عشقه بعلامات، غير الجنون والإغماء والبكاء، أهمها الهزال والصفرة، فقال شوقي في ذلك- والكلام صادر عن جنّي اسمه هبيد-:

تأملْ قيسًا المُضنى تجده من الذوبانِ، أصبْح كالخيالِ[٦]

وهاك وَرْدٌ يرى قيسًا فيقول فيه:

لعلّه ابنُ سبيلٍ! يمرّ بالحيّ مَرًّا

أني رآه سقيمًا يجرّ ساقيه جَرًّا

رفيق: **عرفتَ مَنْ هو؟**

ورد: **قيسٌ به الغرام أضرّا** [١٦٧]

وهاك قول منازل:

وهو ابنُ الملوّحِ دلّ الهزالُ عليه ونمَّ اضطرابُ الخُطا[٢]

وهاك قول ليلى:

أبتي، ما تراه كالفنن الذا وي نحولاً وكالمغيبِ اصفرارا[٣]

---

(١٦٧) المجنون ١٠٤.
(٢) المجنون ١٠٤.
(٣) المجنون ٢٩.
(٤) الأغاني ٢٢- ٢٣.
(٥) الأغاني ٦٥.
(٦) الأغاني ٤٣.

وهما صفتان- الهزال والصُفرة- حدّث عنهما ابنُ مسكن قال:

«... وإذا معهم فتى أبيض طوال- أي مفرط الطور- كأحسن مَنْ رأيت من الرجال على هزال منه وصفرة، وإذا هم متعلقون به، فسألت عنه فقيل لي: هذا قيس المجنون»[٤].

وحدَّث عنهما التاريخ في قوله:

ولم يبقَ إلا الجلد والعظم عاريًا   ولا عظمَ لي، إن دام ما بي، ولا جِلْد[٥]

أما كيف كان يقوم المجنون بواجب هذا العشق فقد قال مجيبًا في رواية شوقي:

كَمْ جئتُ ليلى بأسبابٍ ملفّقةٍ!   ما كان أكثر أسبابي وعلاّتِي![٦]

فنشتم من هذا البيت أنه كان كثير التردّد إلى بيت ليلى مُمهّدًا لنفسه الطريق بأسباب ملفّقة. ولم يكن يأتي بهذه الأسباب إلا في سبيل الاجتماع بها والتحدّث إليها.

وقد أثبت التاريخ الشيءَ نفسَه في قول رباح بن حبيب العامري حيث جاء:

«كان المجنون أول ما علِق ليلى كثير الذكر لها والإتيان بالليل إليها، والعرب ترى ذلك غير منكر أن يتحدَّث الفتيان إلى الفتيات»[٦].

وهو القائل:

«... وكان يأتيها في كلِّ يوم فلا يزال عندها نهاره أجمع حتى إذ أمسى انصرف»[١٦٨].

أما ما نراه عند شوقي من إيفاد هذا وذاك إلى ليلى، فهذا ناتج عن إهدار الخليفة دمه، إن عرض لآل ليلى قتلوه؛ لا لخجلٍ منه أو جزعٍ من القيام بحضرة مَنْ يحب.

قال شوقي:

حَلّلَ السلطانُ بالأمسِ لكم   دمَ قيسٍ ما الذي تنتظرونَ؟

وجاء في الأغاني:

«حدّث الهيثم قال... ولم يُسمحْ للمجنون بدخول الحي قال القوم: «لا واللهِ لا يدخل المجنون منازلنا أبدًا أو يموت فقد أهدر السلطانُ دمه».

---

(١٦٨) الأغاني ٤٤- ٤٥.   (٢) الأغاني ٩٣- ٩٤.

(٣) المجنون ١- ١٤.

وليست هذه السفارات، سفارة ابن ذريح وسفارة ابن عوف، من مخترعات شوقي وإنما وردت في الأغاني حيث جاء:

«حدّث إسماعيل بن أبي أوس قال: التقى قيس بني عامر قيسًا بن ذريح وطلب إليه الأول إبلاغ سلامه لليلى فمضى قيس بن ذريح حتى أتى ليلى فسلّم وانتسب فقالت له: حيَّاك الله ألك حاجة؟ قال نعم. ابن عمك أرسلني إليكِ بالسلام؛ فأطرقت ثم قالت: ما كنت أهلاً للتحية لو علمت أنك رسوله»[٢].

وهذا ما جرى حقًّا في رواية شوقي لابن ذريح الذي نراه في الفصل الأول في المشهدين الأولين[٣]. ولم تكن سفارة ابن عوف إلا تاريخية أيضًا، وقد نسبها شوقي لابن عوف، ولي صدقات بني كعب وقشير... وقد قام بها في الحقيقة خليفته نوفل بن مساحق الذي تولى الصدقات في السنة الثانية. ونحن نكتفي، لإظهار الدور الذي مثله هذا في رواية شوقي، بإيراد الحادثة كما جاءت في التاريخ:

«ولي ابن عَوف صدقات بني كعب وقشير... فنظر إلى المجنون قبل أن يستحكم جنونه فكلمهُ، وأنشده فأعجب به... أخذه معه في الجمع... جاءه رهطٌ من رهطِ ليلى وأخبره بقصته وأنه لا يريد التجمّل به وإنما يريد أن يدخل عليهم بيوتهم ويفضحهم في امرأة منهم يهواها، فأعرض هذا عن قيس... ووُليتِ الصدقاتُ في السنة الثانية نوفلَ بن مساحق وعنه رُويتْ حادثة الثوب... وخطبة ليلى من أبيها لقيسٍ... وهياج الحي. وحرمانه الدخول إليه»[١٦٩].

فجلّ ما غيّره شوقي في هذه الحادثة أنه مزج ما حدث لوليِّ الصدقات وقيس ونسب كلَّ ذلك لوليّ واحدٍ هو ابن عوف.

هذا، وقد نسب شوقي إلى مجنون ليلى صفات خارجية باتت تحبّب النساءَ فيه جمعها ابنُ ذريح بقوله:

وقيسُ، يا ليلى، وإنْ لم تجهلي، زينُ الشباب؛ وابنُ سيدِ الحِمى

(١٦٩) الأغاني ١٦- ١٧. (٢) المجنون ١٢.
(٣) الأغاني ٢٢- ٣٣. (٤) الأغاني ١٥.

لم نـــدر فِـي حيّـك أو فـي حيّـه فتـــى حَكَـاه نـــسبًا ولا غِنَـــى

ولا جمالاً ...[٢]

وكلها صفات ذكرها ابن مسكن بقوله:

«وإذا معهم فتى أبيض طوال جعد كأحسن مَنْ رأيتُ من الرجال»[٣]

وأتمها عثمان المرّي إذ قال:

«كان قيس أجمل الفتيان»[٤]

وهكذا فإننا نرى تقيد شوقي المفرط بالتاريخ، وما لهذا في ذمته في إخراج رواياته، وخاصة في إظهار شخصية قيس المصوّرة أعلاه... أجل! إن قيسنا مجنون، وهو مجنون على طريقته، ولم نطلبْ من شوقي يومًا أن يصوّره لنا متعقلاً، معاكسًا في ذلك الحقيقــة التاريخية، وإنما رغبنا إليه لو صوّر هذا المجنون بطريقة تُعْرفُ به لا ينقل فيها التـــاريخ وأسلوب التاريخ... وهو لو فعل لكان مجنونه على غير مـــا هـــو عليـــه مـــن الروعـــة والجمال... والذوق الفني.

ولم يقلّ تقيدُ شوقي بالتاريخ في «علـــي بـــك الكبيـــر»، و«قمبيـــز»، و«مـــصرع كليوباترا»، و«أميرة الأندلس»، عنه في «مجنون ليلى».

إلا أن شوقي، على ما شهدنا عنده من الاحتفاظ بالحوادث التاريخية، لم يكن يُحسن المحافظة على الحقيقة التاريخية أو قل على جوهر التاريخ.

وذلك ظاهرٌ في عنترة على الأخص، عندما يصوّره لنا وعبلة تجول فيهمـــا روح القومية الحية فيدعوان إلى الوحدة العربية وعندما لا يحسن تصوير «السيد العربي» فيما نسبه لمالك أبي عبلة، كما سترى.

فما هو مستندُ هذه الدعوة من التاريخ؟

ممَّا لا مراء فيه أن ذاك العربي، ربيب الـــصحارى الواســـعة الأرجـــاء، الممتـــدة الأطراف، الذي حُكم عليه أن يعيش معتزلاً، منفردًا بأعضاء أسرته كان لا يحلم بالوحدة ولا يشعر بتلك الروح، روح القومية التي نُسبت إليه. وجلُّ ما كان يفكر به هو أن يحمي قبيلته فتبقى له مراعيه ومواشيه ويحافظ على نسائه من أن تُسبى. وإذا تمّ له ذلـــك كـــان

يغالب جيرانه على ماء آبارهم وحشيش مراعيهم ليحقق حياة ماشيته المتعلقة بها حياته وحياة أهله.

وقد أخذ ابنُ خلدون بهذا الرأي في صفحات من مقدمته حيث بيّن كيف «أن العرب أبعدُ الأمم عن سياسة الملك»[١٧٠] وأنهم «إن تغلبوا على أوطانٍ عامرةٍ أسرع إليها الخراب»[١٧١] والتاريخ العربي بأجمعه كفيل بتبيان هذه الحقيقة.

وقد قال ما يقابل ذلك الأبُ لامنس اليسوعي في كتابه (Le Berceau de L'Islam). وجاء له في أحد أعداد «المشرق»[١٧٢] ما يلي.

«إن البدوي رجلٌ فردي ولهذا لم يرتقِ قط إلى مستوى «الحيوان الاجتماعي» فيؤلف نظامًا سياسيًا واجتماعيًا ثابتًا. وإن تلك الصفةَ الفرديةَ وحدها تشرح ما نراه في البدوي من عدم الإخلاص للمصلحة العامة المشتركة» ولاحظ أنه جاء في سفر التكوين (١٦: ١٢) في وصف إسماعيل جدّ العرب هذه الصورة: «ويكون رجلاً وحشيًا يده على الكلّ ويد الكل عليه وأمام جميع أخوته ينصب مضربه»... وقال: «ما ذاك إلا لأنه عاجزٌ عن أن يرتفع، بنفسه، إلى ما فوق فكرة الحي أو القبيلة. عاجزٌ عن أن يتصوّر نظامًا اجتماعيًا أوسع وأرقى. وإذا ارتفع إلى شيء. من ذلك بمساعدة قوةٍ خارجية. فلا يلبث أن يرجع إلى تقسّماته وتشعّباته عندما تتركه تلك القوةُ الخارجية وسواء أكانت هذه القوة نبوغًا سياسيًا كنبوغ معاوية الأول أو حزمًا إداريًا كحزم زياد بن أبيه والحجاج وغيرهما... فيعود البدويُ القهقرى إلى فطرته الفوضوية».

فالعربي إذًا، من فطرته، فرديٌّ وفوضويٌّ، ومَنْ فيه هاتان الصفتان لا يمكنه، ولا بوجه من الأوجهِ، أن يطمح إلى الوحدة... بل إنه لا يمكن أن يتصوّرها.

فأين نحن، وأين الحقيقة التاريخية، وأين شوقي منها؟

ولم يكن شوقي في تصويره «السيد العربي» بأقرب إلى الحقيقة التاريخية منه مصوِّرًا الرجل العربي.

---

(١٧٠) مقدمة ابن خلدون، المطبعة البهية المصرية، ص ١٠٧ الفصل ٢٨.

(١٧١) مقدمة ابن خلدون، المطبعة البهية المصرية، ص ١٠٥ الفصل ٢٦.

(١٧٢) المشرق ٣٠ [١٩٣٢] ص ١٠٤.

ذلك أنه أظهر مالكًا بمظهر اللؤم والخسة في حين أن هذا لم يكن على شيء من ذلك. وإلا لما كان نُصّب سيدًا، والعرب يتعبون في انتخاب أسيادهم.

فمن هو مالكٌ في شوقي؟

سيدٌ لئيمٌ، حسودٌ، خسيسُ النفس، دنيئها، لا همَّ له إلا قتل عنترة، فارس الفرسان، وحامي القبيلة[١٧٣]. فهو القائل لسراة بني عامر إذ طلبوا يد ابنته لصخر أميرهم:

أصيخوا لي: اذهبُوا، قولُوا لصخرٍ يقدّم رأسَ عنترة صداقًا[٢].

وهو القائل لضرغام في سبيل هذه الغاية:

المهرُ يا ضرغامُ غالِ فاجتهدْ أنْ تحرزَهْ...

إسمعْ، إذنْ، اصخْ لَهُ: المهرُ رأسُ عنترة [٣].

أمَّا التاريخ فيعلمنا أن الخسّة واللؤم والدناءة والحسد ليست من صفات السيد العربي. وإنما هي صفات وَسَم بها شوقي مالكًا ظلمًا وجورًا. أما صفات السيد العربي، على ما ذكر الأب لامنس، فمنها الحلم والكرم: «يجعلُ السيدُ العربي بيتَه مفتوحًا للضيافة، وحديثه لطيفًا، ولا يتطلبُ شيئًا. بل يرحّب بالكبيرِ والصغير فيعدّهم جميعًا من أمثاله وهي صفاتٌ تفرض التجرّدَ والتضحية الدائمة وقد جمعتها حكمة العامة في أمثالهم فقالوا: سيّدُ القوم أشقاهم» قالوا أيضًا: «سيد القوم خادمهم»[٤].

فأين التجرّد فيمن رغب أن يجرّد رأسَ عنترة عن جسمه تشفياً ؟ وأين التضحية الدائمة فيمن يضحي بابنته، وبعنترة، حامي القبيلة الوحيد، في سبيل غايته الفردية!!!

وقد يكون شوقي تعمَّد النقل، في هذا الموقف أيضًا، فنقل الأسطورة فجاء «أبو عبلاه» على ما هو عليه في روايته.

فإنْ صحَّ هذا الزعم جاز تخطئةُ شوقي في أمرين: أولهما تحدّيه أقاويل الأسطورة المغلوط فيها، غير عابئ بما للتاريخ من حقوقٍ حتى على الروائي نفسه، ثانيهما إفسادُ روعة الأسطورة بإنقاصه منها وزيادته عليها حيث لا ينبغي الإنقاص ولا الزيادة.

---

(١٧٣) راجع عنترة ص ٢٤ وما يليها. (٢) عنترة ص ٥٦.

(٣) عنترة ٩٥- ٩٦. (٤) الأب لامنس ، المقال نفسه ص ١١٠.

ثم إن شوقي جعل من عنترة رجلاً مستهترًا يجتمع إلى الفتيات فيغازل عبلــة[١٧٤]. ويذهب إلى ما هو أبعد فيحمله على اختطافها من ركب بني عامر ليتزوجها قَسْرًا. وكلها أشياءُ لم يتعودها قائل:

أغشى فتــاةَ الحــي عنــدَ حليلِهــا وإذا غزا في الجــيش لا أغــشاها

وأغضّ طَرْفي، ما بدتْ لي جارتي، حتــى يــواري جــارتي مأواهــا

على أن نقل التاريخ في الرواية حَدا بشوقي في بعض الأحيان- وهي قليلة جــدًّا- إلى حسنات منها أنه أحسن تصوير أخلاق المماليك وفساد بيئتهم في "علي بــك الكبيــر"، فرأينا الابن يثور على أبيه، والمأمور يخرج عن طاعة آمره فيدبر له الدسائس ويقتلــه، ورأينا الفساد سائدًا فبات يخشى الصديقُ الصديقَ، على امرأته أو أخته.

وقد نجح بعض النجاح في تصوير أخلاق الفرس والأسبان، وذلك فــي «**قمبيــز**» و«**أميرة الأندلس**».

فنحن، كما ترى، لا ننتقد على شوقي مخالفَته للحوادث التاريخية. فلكــم وددنــا أن يتصرَّفَ بها. وإنما ننقد عليه مخالفته للحقيقة التاريخية تلك التي رأيتَ، مخالفته لجــوهر التاريخ الخاص، وروحه الخالصة إذ جعل عبلة وعنترة من دعاة الوحدة العربية فأوجــد فيهما الروح القومية التي يستحيل وجودها عند قوم صفاتهم الفطرية: الفردية والفَوضويّة، وصوّر «سيد العرب» عاقًّا لئيمًا حسودًا خسيسًا، وهي صفات لم يتفق لواحــدة منهــا أن اتصف بها مالكٌ السيد العربي.

---

(١٧٤) عنترة: ٣١- ٤٦، ٨١- ٨٢، ٨٥- ٩٥.

نتائج هذا الموقف

لم يكن موقف شوقي هذا تجاه التاريخ بدون نتائج. فقد حدا به إلى الازدواج في الواقعة، وإلى مسائل أُخر سنتناولها بالبحث في دورها.

واقعتان في رواية واحدة. هذا أول ما يُلفت نظر القارئ في روايات شوقي، وهي صفة أظهرناها جليًّا فيما تقدم لنا من اختصار الروايات. ولا يخفى أنها نتيجة تقيّد شوقي تقيّدًا ماديًّا بالحوادث التاريخية إذ أنه مهما أطنبَ المؤرخون في ذكر واقعة من المواقع(*) فهم لا يأتون على ما يكفي إنشاء رواية تمثيلية، ولاسيما أن شوقي كثير الاحتفاظ بمذكرات التاريخ فهو يكاد لا ينقص منها ولا يزيد. فما العمل وشوقي ممن ينشئون رواياتهم على ذكر الحوادث ليس غير؟ وأين المواد لألف بيت تُنظم فيُطلق عليها اسم رواية تمثيلية؟ فما كان من شوقي، وهذا موقفه، إلا أن هَبّ يضفر على الحادثة التاريخية حوادثَ غرامية لا صلة لها بتلك ولا لُحمة، أوجدها ولم يُحسنْ إدماجها بصميم الموضوع التاريخي، فجاءت الرواية «الشوقية» ذات واقعتين كما أظهرنا سابقًا: واقعة تاريخية، وأخرى غرامية أخلاقية أبعد ما يكون عن التاريخ. أما النتيجة الثانية، والتي لا تقل قيمة عن الأولى، فهي أن «الرواية الشوقية» قصة للقراءة والمطالعة لا للتمثيل والمسرح، ذلك أن شوقي نحا فيها نحوَ المؤرخين في تواريخهم إذ أخذ ينيط حوادث رواياته بأسبابها ونتائجها كما في التاريخ وكما شهدناه فيما خصَّ «المجنون».

المجنون يحب ليلى. فشوقي يطلعك على كيفية نشأة هذا الحب(١٧٥)، على تطوّره، ونموه، وعلى نتائجه: الجنون فالتشرد. وإذا بنا تجاه واقعة تولد، وتنمو، وتموت، ولا تجد احتكاكًا في الإرادات المتعاكسة والعواطف المتنافرة... فالرواية عند تاريخٌ، أشخاصه آلاتٌ متحركة تسير دومًا إلى الأمام... نحو النتيجة.

ثم إن من نتائج موقف شوقي تجاه التاريخ أنه لم يعط لكل حادثة من حوادث رواياته القيمة النسبية التي تستحق أن تحلّها في الرواية(١٧٦)، مراعيًا في ذلك الفنَّ التمثيلي

(*) الصواب الوقائع.

(١٧٥) مجنون ليلى، ص ١١٢- ١١٤، ١٣٣.

(١٧٦) «مجنون ليلى»، وفادات المجنون إلى ليلى: وفادة ابن ذريح، ص ١، ووفادة ابن عوف ص ٣٨، ثم مقابلة المجنون ليلى وورد زوجها ص ١٠٣، وفي غير «المجنون» كثير من هذا.

والشروط المسرحية وإنما أبقى للحوادث القيمةَ التي أقرَّها لها المؤرخون وفقًا لقوانين التاريخ. وفي هذا من الغلط ما فيه، لأن الرواية التمثيلية شيءٌ والتاريخ شيءٌ آخر... وشتّان بين حقيقة الواقع والخيال.

وهكذا نرى هذا الشاعر المبدع يقيّده التاريخ في معظم مواقفه.

«عنترة» شوقي و«عنتر» غانم

وهل يجب أن نذكر بين المصادر ما كان «لعنتر» غانم من التأثير في شوقي «بعنترة»؟

يكاد لا يداخل، قارئُ هذين الروايتين، ريبٌ في أن شوقي لم يتعرَف إلى عنتر غانم. وذلك لما بين حوادثهما من التباعد والفروق. إلا أن مَنْ ينعم النظر فيهما، وإن قليلاً، يلمسُ بيده ما كان من تأثير غانم في شوقي بكيفية تركيب الرواية، وطرق الموضوع، وكيفية إيجاد العقدة وحلها.

فكيف نظر غانم إلى الموضوع؟.

عنتر العبد، الراعي، ابنُ الأمة تعشَّق ابنة الأمير فبادلته حبه. ولكن كيف السبيل إلى الزواج وبينهما ما بينهما من الفوارق الاجتماعية؟ على عنتر أن يأتي إذًا بأفعال تحبُّبه إلى الجمهور، وتجعل سيدَ القبيلة مدينًا له بخدماته. وهكذا كان إذ ذادَ «عنتر» في مواقف عدّة عن القبيلة وحقوقها، وفتك بغزاتها ولمَّا كان مالك شهمًا يقر بالجميل ويجازيه، بادلَ العملَ الجميلَ بعمل أجمل، وحلّل يد عبلة، ابنته، لعنترَ فتمَّ الزواج.

أما شوقي فنظر إلى الموضوع من الناحية التي نظر إليه منها غانم فجاءت العقدة هي هي في غانم وشوقي. إلا أن هذا الأخير جعل مالكًا لئيمًا ظالمًا لا سبيل لإرضائه... فكانت النتيجة أن اختطف عنترة عبلته وتزوجها قسرًا.

ثم إن شوقي لم ينجُ ليزيد من تقليد غانم في مسائل استخدمها هذا تحسينًا لفنه الروائي كالتي استعملها ليزيد شخصيةَ عنتر ظهورًا إذ جَعلَ عنترَ جدَّ الدعاة إلى الوحدة العربية... هي دعاية في غانم أجل إلا أنها دُمجت في صميم الموضوع فخفَّت وطأتها تمامًا، فكانت راضخةً للفنِّ معينته على أمره، فيما أظهرته من الصفات المجيدة في عنتر.

فما كان من شوقي إلا أن علق بهذه الدعاية وجعل عبلة لا عنتر – وذلك للتمويه والتضليل – بطلتها الكبرى فجاءت نافرةً لا صلةَ لها بالرواية، ولا تقعُ لها في خدمة الفنِّ الروائي.

وأظن أن غانمًا أشدُّ تأثيرًا في شوقي ممَّا ذكرت وذلك بدفع الأولِ الثاني إلى معاكسته، ردًّا سابقًا على القائلين بتقليده له.

في غانم، عنتر هو الذي يدعو إلى تحرير العرب، وفي شوقي: عبلة.

في غانم يظهر مالك وعليه صفاتُ السيد العربي من حلم وشهامة. أمَّا في شوقي فيظهر لئيمًا خسيسًا ناكرًا الجميل حسودًا.

في غانم يتزوج عنترُ عبلة عند رضى القوم ورضى أبيها. وفي شوقي يتزوجها اغتصابًا رغم أنف القوم وأنف أبيها.

في غانم يظهر عنتر الحقيقي، ذاك البطل المقدام العفيف كما صوّره لنا التاريخ وضخّمته الأسطور فلا يجتمع بعبلة قبل الزواج، ولا يحدّثها عن حبِّه لها. وفي شوقي ترى عنترة يجتـ إلى عبلة غيرَ مرة، ويغازلها في كثير من المواقف ويتوصل أخيرًا إلى اختطافها من ركب بني عامر، فلا نعرف فيه صاحب القول:

أغشى فتاةَ الحيِّ عند حليلها وإذا غزا في الجيشِ لا أغشاهَا

وما إلى ذلك ممَّا أحب شوقي أن يعاكس فيه غانمًا فجاءت معاكسته له مخالفةً حقيقةَ الواقع كما يصوّرها التاريخ وكما تتناقلها الأسطورة في كل عصر ومصر. فضلاً عن أنه لم يوفق إلى ما توّخاه، بل بالعكس، ظهر تأثير غانم فيه سلبيًا وإيجابيًا... كما رأيتَ.

وقبل الانتقال إلى موضوع آخر أحبُّ أن أعرضَ للقارئِ حادثةً استغلّها غانم، ولم يتراجع عـ استخدامها شوقي، فيكون لنا فيها مثالٌ على طريقتي غانم وشوقي، في تنسيق الرواية التمثيلية.

يُزاح الستارُ عن الفصل الأول من «عنتر» غانم، فيكون الحي قد سُبِي ويكون عنترة قد أعاد عبلةَ ومَنْ معها من السبيّات إلى آلهن. فنرى، في المشهد الأول منه، القوم يلهجون باسم عنتر وفضله ويتحدّثون عن أعماله ومآتيه.

أثر هذا المشهد في شوقي فبنى عليه ثلثي الفصل الأول من الصفحة الأولى إلى الصفحة ٣٥، وينتهي الفصل عن ٤٦ صفحة- حيث نرى الحي يُسْبى وعبلة تدافع عن نفسها دفاعًا قويًا إلى أن تُغْلَبَ على أمرها وتقاد مع السبيَّات، وحيث نرى عنترة في غطيطه وشداد ومالك يوقظانه طالبين نجدته للمدافعة عن الحي... فيرضى بعد قيل وقال ويكرّ فيعود بالسبايا ويتم له النصر وينادي في الحي بالغلبة للعبسيين، فيغتبط الجمهور، وينتهي شوقي حيث ابتدأ غانم. وقد يكون دافع شوقي إلى هذا التطويل رغبته في استيعاب ما ورد في الأغاني[١٧٧] من حديث طويل رواه ابن الكلبي إذ قال:

«إن بعض أحياء العرب أغاروا على بني عبس فاستاقوا من إبلهم فتبعهم العبسيون ليستنقذوا أموالهم فقال شداد لابنه: كرّ يا عنترة. فقال: العبد لا يُحسن الكرَّ إنما يحسن الحلابَ والصرَّ. فقال كرّ وأنت حرٌّ. فكرّ وقاتل قتالاً حسنًا فادعاه أبوه وألحقه بنسبه».

وهاك ما ورد في شوقي:

شداد: **أضجعةٌ، يا عبدُ، والحيّ سُبِي**

عنترة **مَن المنادي؟ سيدي! صوت أبي!**

شدَّاد: **ماذا يقولون غدًا في العرب؟**

يا ابن شداد!

عنترة: **ما أنا ابن شداد ولكن عبدٌ يسومُ ويَسقي**

لستُ من عبس، لا، ولستُ لك ابنًا لَونُ أمي أفاتني منك حقي

شداد: **قُمْ يا فتى عبس، انهضْ ذُدْ عن حريمي وعنّي**

إذا رددتَ السبَّايا فأنتَ عنترةُ ابني

ولم نورد هذا المثل إلا ليتعرّف القراء إلى طريقة شوقي في التأليف والتنسيق، فتخف عليهم وطأة المفاجأة نوعًا. ثمَّ أوَ ليس في هذا الكلام برهانٌ جديدٌ على تقيد شوقي بحوادث التاريخ؟... بقشوره؛ كما شهدت؟؟

(١٧٧) الأغاني، طبعة بولاق، ص ١٤٩.

أما الآن وقد أطلنا الكلامَ عن المصادر فنختم هذا البحث، منتقلين، في بحث آخـر، إلى الفن في روايات شوقي، مظهرين مذهب هذا الشاعر في الرواية التمثيلية وما له فـي ذمة التاريخ من الفضل عليها... أو ما لها عليه.

شوقي والفن

هل راعى شوقي الجانب الفني في رواياته التمثيلية؟

ممَّا لا مراء فيه أن شوقي لم يكن فنانًا فيما خلَّفه لنا من الروايات المسرحية، إنْ من حيث التنسيق وطريقة الخوض في الموضوع، وإن من حيث إبداع الأخلاق وحسن نسبتها إلى أشخاص عليها مسحة، وإن قليلة، من الحياة.

وسيقف المطالعُ على كلّ هذا في بحثنا عن التنسيق وفيما سنعرض له من مـذهب شوقي في التمثيل، وفهمه لبعض المبادئ المسرحية.

التنسيق

ففيما يخصّ التنسيق يُحْسنُ بنا أن نميِّز بين التنسيق الخارجي والتنسيق الداخلي.

١ – التنسيق الخارجي

أما التنسيق الخارجي فعقيم.

من البديهي أن الروايات التمثيلية تُقسم إلى مشاهد وفصول، إلا أن شوقي أحبّ أن يخرج عن المألوف، في القالب، فيتبع بعض العصريين، فأوجد ما سمّاه «منظرًا».

هذا المنظر ليس بالمشهد ولا هو بالفصل. وشوقي يقسم رواياته إلى فصول فتـأتي الواحدة منها في ثلاثة، أو أربعة أو خمسة، ثم يقسم الفصل إلى مشاهد، على المعروف في هذا الفنّ. ويُدخلُ المناظرَ في الفصول، فيقسم الفصل الواحد إلى منظرين، وأحيانًـا إلـى ثلاثة، كالفصل الأول من «**قمبيز**» والأول والأخير من «**أميـرة الأنـدلس**». وإن هـذه المناظر تتفاوت بالطول تفاوتًا غريبًا فالمنظر الثاني من الفصل الثالـث مـن «**قمبيـز**» يتجاوز إلى ٢٩٠ بيتًا، في حين أن المنظر الأول من الفصل الثاني من «**عنترة**» لا يعلو عدد أبياته عن الـ ١٩ بيتًا والمنظر الأول من الفصل الثالث مـن «**قمبيـز**» لا يتعـدّى الأبيات التسعة. وهناك المنظر الثاني من الفصل الثاني والمنظر الأول من الفصل الثالث

من «**عنترة**» يبلغ عدد مشاهد الواحد منهما الـــ ١٤ مشهدًا بينا أن المنظر الثـــاني مـــن الفصل الثالث من «**عنترة**» نفسها لا يعلو عن المشهدين، كما أن المنظر الأول من الفصل الثالث من «**قمبيز**» محصور في مشهد واحد. وكلّها مبررات خارجية يلجأ إليها شـــوقي لعجزه عن حصر الحوادث في الفصول المعروفة العدد، فيزيد فيها فعلاً، ويخشى قـــسمة الرواية إلى سبعة أو عشرة فصول– على ما قد يكون بينها من التفاوت– فيتهـــرّب مـــن لفظة «الفصل» لاجئًا إلى «المناظر». وهو عجز فنّي فادح.

ولو أن شوقي عرّض نفسه للأتعاب التي يقاسيها المؤلفون المسرحيون في تنـــسيق رواياتهم وتنظيمها، لكان سما ببعض مناظره إلى درجة يبلغ معها شأوَ الفـــصل وهـــبط ببعضها إلى مستوى المشهد.

أمّا ما سوى هذه النقطة، فيما يخصّ التنسيق الخارجي، فكلُّ ما عند شـــوقي عنـــد غيره من المؤلفين المسرحيين.

٢– التنسيق الداخلي

وفيما يتعلق بالتنسيق الداخلي يجدر بنا أن ننظر إلى الموضوع أولاً، وإلى الحوادث ثانيًا، باحثين هل كان الموضوع واحدًا، تامًّا، طبيعيًا؛ وهل الحوادث جارية نحو النتيجة، ملتحمة.

المـــوضـــــوع

فوحدة الواقعة قليلاً ما كانت تستتبّ لشوقي في رواياته، إذ أننا نرى في «**مـــصرع كليوباترا**» مثلاً إلى جنب الواقعة الكبرى، وهي مصير المتحابَّين أنطونيـــو وكليوبـــاترا، موضوعًا آخر يمشي والأول جنبًا إلى جنب. فنرى حابي يتعشّق هيلانة فتبادله هذه حبَّها، فينمو هذا الحب ويزهر ويفضي أخيرًا إلى زفاف هيلانة إلى حابي كما رأينا. وقد شـــهدنا أيضًا في رواية «**علي بك الكبير**» عملين يجريان جنبًا إلى جنب، وهما مصير علي بـــك الكبير ومناوئيه على ملكه أولاً، ومصير آمال ومراد بك حتى معرفتهما أصلهما الواحـــد، ثانيًا. ولم تخْلُصْ «**أميرة الأندلس**» من تعداد المواضيع فهي أيضًا ذات واقعتين نرى في

الأولى منهما مصير المعتمد بن عبّاد بملكه: النفي إلى أغمات والسجن، ومصير بثينة وحسّون من فراق طويل فتلاق فافتراق.

أما فيما يخصّ إتمام الموضوع فلروايات شوقي أوّل وآخر إلا أنه يصعب القول إنه يُحسنُ إتمام رواياته. وقد يلاحظ القارئ أن خاتمة رواياته التمثيلية الموتُ يستثنى من هذا الحكم: «**أميرة الأندلس**» و«**عنترة**». ففي «**مصرع كليوباترا**» مثلاً نرى الدماء تسيل وجثثَ الآدميين تُغْطي أرض المسرح، فنعرف في الأموات أنطونيو، وكليوباترا، وأوروس، وشرميون، وهيلانة التي عادت إلى الحياة بطريقة عجيبة. ولم تختم رواية «**مجنون ليلى**» بغير الموت، فتموت ليلى حرقة، والمجنون لوعة. ومثل هذا قُلْ عن روايتي «**علي بك الكبير**» ، و«**قمبيز**» إذ يموت في الأولى «**علي بك**»، ومصطفى اليسرجي، والد آمال، ومراد بك؛ وفي الثانية: فرعون أمازيس، ونفريت ابنته، وفانيس القائد في الجيش المصري والملتحق بالجيش الفارسي، وقائد جيوش الفرس الشيخ، وأبيس العجل إله المصريين... وأخيرًا ينتحر قمبيز.

أما الروايات التي تمّت على غير الموت، فقبيحةُ الخاتمة عقيمتها. وكنا نودّ لو أنه ختمها كأخواتها، إذًا لنجا من بعض ما وقع فيه. ذلك أن روايةً تنتهي باختطاف عبلة من ركب بني عامر وإحلال ناجية محلّها فيتزوجها صخر، على غير علم منه، ويتزوّج عنترة عبلته، ليست أوفر فنًّا من رواية ينهيها مؤلفها بالموت، كما أن عودة بثينة من حيث كانت وزواجها حسونًا ليست أقرب احتمالاً وأغزر فنًّا وروعةً.

وما الذي دعا شوقي إلى تحكيم الموت برقاب أشخاصه فيفنيهم؟

ألأنه كان يعتقد أن المأساة يجب أن تُختم بفاجعة أو فواجع؟ لا. إذ أنه أوجد «عنترة» وكانت خاتمتها الزواج، ولعمري لم يكن الزواج يومًا فاجعةً من الفواجع– أو على الأقل لم يكنه مرةً في الرواية حيث كان يرمز دَوْمًا إلى السعادة والنصر– وقد ختم «أميرة الأندلس» بالزواج. فما هو الداعي إذًا؟ هذا ما لا يمكننا الجزم به، وشوقي على ما ترى من الاضطراب والقلق فلا يثبت على حال أو يقرُّ له قرار.

على أن القارئ يلمسُ فيما تقدم عجز شوقي الواضح عن إتمام الروايات. ولمّا كان لابدّ للرواية من خاتمة جعل خاتمتها الموتَ وهو، لعمري، الخاتمةُ الطبيعية لكل ذي حياة

على وجه هذه الأرض. أمّا أن يكون خاتمة جميع أبطال الرواية التمثيليـــة، فهـــذا غيـــر طبيعي.

ويمكننا القول إن صفة مواضيع شوقي ليست الطّبعية، إذ أنه استعمل الخوارق فـــي غير مكان من رواياته: في «**مجنون ليلـــى**» مثلاً يُظْهِر المؤلف زمرةً من الشياطين بينهم الأموي شيطان شعر قيس. وفي عنترة من المآتي الحربية ما يعجز عن أقلّه «الجن». هنا عنترة ينازل المئات فيهزم المئات، وهناك يقاتل ويناضل فلا يردعه عـــن قـــصده رادعٌ، مهما كان الأمر صعب المنال. ثم إن في روايات شوقي مفاجآتٍ كثيرةً مـــستنكَرةً منهـــا اقتران صخر بناجية معتقدًا أنها عبلة:

مَـــنْ هـــذه؟ عبلـــةُ؟ مَـــنْ	**بمـــــــنْ تزوّجـــــــتُ إذن؟**
مَن التـــي تُركـــتُ فـــي الخِبَـــاءِ	**ومَنْ ترى تكون فـــي النـــساءِ؟**

ومنها أُخُوة آمال ومراد بك في «**علي بك الكبير**» التي يظهرها مصطفى اليسرجي بعد إثبات أبوّته لهما عند آخر ساعة من حياته. ودخول بثينة إلى دار حسون بزيّ الرجال وفضح أمرها إذ تقع قلنسوتها فتظهر ضفائر شعرها وتعرف وغير هذا كثير؛ وكثير جدًّا.

الحـــوادث

أما الحوادث وكيفية جريها نحو النتيجة والتحامها فهذا ما سنتناوله بالبحث فيما يلي:

مما يجدر بالذكر أن روايات شوقي التمثيلية، على الإجمال، كثيـــرة الحـــوادث ولا أظنني مبالغًا إن قلتُ إن الرواية عند شوقي هي سلسلة حوادث متوالية متتابعة، دون مـــا نظر إلى الصلة الرابطة بينها وإلى الالتحام. ففي «**عنترة**» مثلاً من الحوادث مـــا يكفـــي خمس روايات، وفي «**أميرة الأندلس**»، و«**قمبيز**»، و«**مجنون ليلى**»، ما يكفي الثلاثـــين كما تنبئك اختصاراتنا الموجزة(١٧٨).

أمّا الالتحام فليس من صفات حوادث هذه الروايات. أعني أن الحادثة الأولى فيهـــا لاتستدعي الثانية، وهذه الثالثة فالرابعة...

---

(١٧٨) راجع المشرق، ص ص ٦٨- ٧٤.

فما الذي حمل فانيس مثــلًا على الالتحاق بالجيش الفارسي، وما الذي دعـــاه إلـــى الفرس ليشي بنتيتاس؟؟ لا شيء. إلاَّ اضطرار الروائي إلى إتمام روايته.

فضـــلًا عن أن هذه الحوادث ليست جارية جميعها نحو النتيجة، إذ ماذا يفيد النتيجة في «**مصرع كليوباترا**» مثلاً أن يتزوج حابي هيلانة؟ وماذا تفيد النتيجة ليلة الطرب التي أقيمت على شرف أنطونيو في القصر الملكي، وقد استغرقت الفصل الثاني من ألفه إلـــى يائه؟.

وماذا تفيد النتيجةَ وقوفُ الشعراء والمغنين على قبر ليلى لرثائها، وماذا يفيد، مـــا ظهر به وردٌ بعد زواجه منها ... أعني كل ما قيل من الصفحة ١٠٣ فصاعدًا؟

وماذا يفيد النتيجة، في «**علي بك الكبير**»، أن يلتقي سعيد وحسينًا، ويبارز أحـــدهما عليًّا فيُغلب فتأتي الصفحات الممتدّة من ٦٩ إلى ٧٩ بدون ما فائدة؟.

ثم هناك أقسامٌ بكاملها لا تفيد النتيجة شيئًا إذ ماذا يفيد رواية «**مصرع كليوباترا**» أن يتعشق حابي هيلانة... فيتحابّان... ويتعاهدان على الزواج ويتزوّجان أخيرًا تحت عنايـــة الملكة؟

وماذا يفيد رواية «**علي بك الكبير**» وجود آمال التي تزوّجها علي عرضًا، وضـــفر عليها المؤلف حوادث غرامية، أين منها الحوادث التاريخية إذا ما قيستِ هذه بتلك.

وماذا يفيد «**أميرة الأندلس**» أن تطّلع على تاريخ ابن عبَّاد كله وقت ولايته وأسره؟ أو قل ماذا تفيدها حوادث بثينة وحسون؟؟ ومن يدريك هل الرواية في هذه الحوادث أو تلك إذ أن لهذه من الأهمية المطلقة المجرّدة ما لتلك، فضـــلًا عن أن أهميتها النسبية تتعادل بالنظر إلى سياق الموضوع؟ وما إلى ذلك ممَّا لا مُسبَّب له أو مبرّر.

الأشخاص

بقي أن نتحدّث عن الأشخاص في روايات شوقي التمثيلية، وعمَّا إذا كانت أخلاقهم خطيرة ملائمة، حقيقية، ثابتة.

في هذا المقام أيضًا يقصّر شوقي عن القيام بواجبِ الفنَّان المبدع... فهو، وإن لـــم يقصر في جميع المواقف- كما سترى- فقد قصَّر في معظمها. وهو، وإن أحسنَ تصوير

أخلاق كليوباترا وقمبيز، فقد قصَّر في تصوير أخلاق عنتـرة، وعبلـة، وابـن عبَّـاد، وحسون،علي بك الكبير، ومَنْ إليهم.

هذا عنترة هل له في شوقي شخصية ملائمة ثابتة؟ لا. فهو يدعو إلى الوحدة العربية ويمثّل الروح القومية الحقَّة، ومع ذلك لا يلبث أنْ يفتك بإخوانه بنـي لخـم وأنـصارهم، فيُعْمل فيهم القتل والضرب فيقضي على الكثير منهم ويبقي على أقلية تـشتتت هبـاء... فضـلًا عن أن العربي، كما قدمنا، فردي فوضوي لا تحمله روحه على المناداة بالوحـدة والرضوخ لسلطان أو مليك فرد يأمر وينهي.

فأين الملائمة !!

وهو يصوِّر مالكًا- السيد العربي- خسيسًا لئيمًا.

وعبلة بطلة الوحدة العربية والداعية الكبرى إليها... رحم اللهُ الملائمة!

وعنترة عفيف سموح إذ يُبْقي على أعدائه المكسورين وأمتعتهم، وهو مـستهتر إذ يختطف عبلة من ركب بني عامر... فأين الثبات؟

وقد صوّر المهدي، أبا ليلى، أبيًا شريفًا، إذ يثور على قيس فيطلب إلـى الـسلطان هدرَ دمه. ثم عاد وصوّر المهدي خاملاً جبانًا لا يستنهضه داعي الشرف والإباء، إذ يحرّم على شعبه الهائج قتلَ مَنْ تجنَّى على فتاته... فأين الثباتُ؟!!

وأعطانا صورة لعلي بك الكبير أظهره فيها سديد الرأي صائبه؛ وأين سداد الـرأي في أن يرفض معونة الأسطول الروسي الذي قدّم خدماتـه معونـةً لـه علـى مناوئيـه ومغتصبي عرشه... فأين الثبات!

هذا وإننا لا نرى تفاوتًا بيّنًا بين الأشخاص في حـين أن التفـاوت ضـروريٌّ لأن جمهور الحاضرون يعجبهم أن يروا شخصًا متفوّقًا وآخر مقهورًا. كما أننا لا نـرى فـي معظم روايات شوقي شخصًا بارزًا عن أقرانه يحبّه الجمهور فيشعر بشعوره مهتمًا لهمـه فرحًا لفرحه... فشوقي لا يكتفي، في الرواية الواحدة ببطل واحد، إنما يشحنها بالأبطال:

هذه «**علي بك الكبير**». فعلي بطل، ومحمود بطل، ومراد بك بطل، وآمال بطلـة، ومَنْ دونهم أبطال ولا تفاوت يذكر بين مقامات هؤلاء الأشخاص. وهكذا قُلْ عن أشخاص

«أميرة الأندلس» حيث تضيع بين بطولة بثينة، وأبي الحسن، وابن حيون، وحسون، والملك ابن عبَّاد.

كل هذا ناتج عن إكثار الواقعات في الرواية الواحدة كثرةً قاده إليها مذهبُه في التاريخ.

. . .

وقد لا تفرق أشخاصَ روايات شوقي عن الآلات المتحركة إذ أنها كالآلات في سكناتها وحركاتها... فهي جارية أبدًا إلى الأمام... إلى النتيجة. فلا عقبةَ تصدُّ ولا عثرةَ تردُّ. لا احتكاك بين الإرادات المتعاكسة والعواطف المتنافرة، ولا تردّد نفساني داخلي في الإرادة الواحدة.

فأي مرَّة شهدنا ليلى يؤلمها زواجها من ورد ألمًا جديًّا، فتقف أمامه مقابلةً بين ما عليها وما لها، ومائلة في النهاية إلى حيث شقاؤها ولوعتها، إلى حيث مالت أخيرًا دون ما عراك داخلي ودون تمحيص أو تدقيق.

أجل! إننا نعلم أنها تحبّ قيسًا، ونعلم أنها لن تتزوَّجه ونرى كل ذلك واضحًا جليًّا في شوقي، ولكننا لم نرَ جليًا هذا الحب- الذي فرض شوقي أنه مُبَرْهَنٌ عنه في أدمغة الحاضرين- فأهمل أمر تبيانه، ولم نرَ كراهتها لورد الذي استبدلته بقيس، ولم نرَ إلاّ انتصارًا- دون ما عراك- على رغباتها وميولها إذ قبلت بورد زوجًا لها.

رأينا ما فيه الكفاية لإبلاغ الرواية نهايتها. أما أن نكون شهدنا ما فيه البرهان على مقدرة المؤلف وحسن ذوقه الفني ونقل الطبيعة البشرية الحيَّة فهذا ما لا يمكننا الإقرار به.

وهكذا فإن على أشخاص شوقي ألاَّ يتأخروا دقيقة عن السير... إلى الأمام لئلا يخطئوا النتيجة فيخفق الروائي، وتهوى الرواية.

كل هذا على درجةٍ من النقص ليست بحاجة إلى برهان.

مذهب شوقي في التمثيل

هذه كلمة أرسلناها في الفن عند شوقي، فتناولنا فيها البحث عن الموضوع والحوادث والأشخاص. وإننا نردفها الآن بكلمة عن مذهب شوقي في التمثيل.

وقبل كل شيء، ما هي الرواية التمثيلية في نظر شوقي؟

هي كل شيء، إلا الرواية التمثيلية. إذ ليست رواياته سوى مغالطات مسرحية شحنها بقصائد رنانة رائعة وأبيات محكمة صائبة.

هذه رواياته فمنها ما يظهر عليها النفس الغنائي «كمجنون ليلى» فلا نرى إلا المجنون يتغنى بليلاه ويحدّث عنها أينما حلّ. يتذكر حينًا أيام صباه الأوّل إذ كان يلعب وليلى على سفح جبل التوباد فينشد قصيدته الرائعة:

جبلَ التوباد، حيّاك الحيا وسقَى اللهُ صبانا ورعى(١٧٩)

وحينًا يلتقي ليلى فيناجيها بقصيدة تفوق تلك، يقول في مطلعها:

تعالَي نعش، يا ليلَ، في ظلِّ قفرةٍ من البيدِ لم تنقلْ بها قدمان(٢)

وأحيانًا تستولي صورة ليلى على مشاعره فتفقده رشده، فيغمى عليه، ثم يصحو منشدًا:

ليلى! مناد دَعا ليلى، فخَفَّ له نشوانُ من جنباتِ الصدرِ عربيدُ

وهي القصيدة الذائعة الصيت التي تغنى بها محمد عبد الوهاب في اسطوانته «تلفّت».

وما أن ننتهي من غَزليّات قيس إلاّ تأتي مرثيتا الغريض، المغني، وابن سعيد، ومرثية المجنون نفسه في ليلى ممّا يجعل الرواية غنائية من أولها إلى آخرها.

ويظهر بعضها الآخر وعليها النفس الملحمي «كعنترة» و«علي بك الكبير» و«مصرع كليوباترا». فما أشبه عنترة فاتكًا بأعدائه مُنشدًا أناشيد النصر بأخيل، على فروق هامّة– طبعًا– بالنفس الشعري والسمو.

وكأن روايات شوقي التمثيلية قصصٌ مُسختْ رواياتٍ تمثيليةً إذ أسقطتَ منها كلمات قال وقالوا وقلت واستبدلت بها أسماء الأشخاص.

ذلك أنه كالروائي القصصي لم يراع في رواياته التمثيلية إلاَّ الجانب الإخباري القصصي مُهملاً كلّ ما يفرق هذه عن تلك.

---

(١٧٩) "مجنون ليلى"، ص ١٣٣. (٢) "مجنون ليلى"، ص ١١٣.

وعلى كلٍّ فإن لشوقي(*) على المسرح من المناظر التي، إن لن تثر إعجابنا فهي تثير عجبنا واستغرابنا، وإن العجب كالإعجاب يستفزّنا إلى درس هذه الظاهرة من مظاهره العديدة. ولعمري إن شوقي على المسرح بحثٌ أحبّ إلى النقدة... والقراء، من شوقي بين أيادي الأمراء والملوك، أو شوقي على مقابر العظماء... أو شوقي في محادثة الغواني... وما إلى ذلك ممّا يمكن درسه في هذا الشاعر الكبير.

أما طريقة شوقي في التمثيل فمضطربة اتفق عليها وجمهرةَ روائي الانحطاط كفولتير مثلاً. فهو يستعيض عن الجوهر، أي درس النفس البشرية، بخزعبلات يتأثر منها الجمهور إلا أنها ليست من صفات التمثيل العالي.

طَرق شوقي الفن التمثيلي، وكأنه قد أدرك عجزه من قبيل درس النفس البشرية وتحليلها وفقه كُنْهها، وفَهم ما في سبيل ذلك من العقبات، فاكتفى بأن جعل من الرواية سلسلةَ مناظر ومشاهد يصيبُ بها مخيلةَ الجمهور ويثيرُ بها مشاعرهم، وشحنها بالدعايات جاعلاً من الأشخاص أبواقًا ينفخ فيها كل ما يريد. وليس أهون على الناقد من إثبات هذه المقدّمات.

المفاجآت

وأية مشاهد أدعى إلى الإثارة والتهييج من مشاهد «**عنترة**» و«**قمبيز**» و«**علي بك الكبير**» وما إليها.

فماذا في عنترة سوى غارة وردّ غارات تتمّ الغلبة فيها جميعها لعنترة.

فنحن في طول الرواية وعرضها بين رؤية لصوص يغشون حيّ عبلة فتقاتلهم وتردي منهم اثنين، وتثابرُ على الجهاد إلى أن يتكاثر عليها اللصوص فيغلبونها على أمرها ويحملونها هاربين[180]، ورؤية عنترة يفتك باللصوص ويستعيد منهم السبيَّات... وعبلة[181]، وينازل أسيد فيرديه. ثم تتوالى الحوادث على هذا الترتيب: حيث نرى عنترة يفتك بقوم كانوا يقودون الهدايا لكسرى، وينتهر العبدين: ماردًا وغضبان، فيموت مارد

(*) في الأصل بدون اللام.

(١٨٠) " **عنترة** "، الفصل الأول، المشهد ٧.

(١٨١) " **عنترة** "، الفصل الأول، المشهد ١٢.

خوفًا، ويفرّ الآخر مهرولاً، ثم نراه ينازل جماعة يترأسهم الباقون... وهكذا إلى النهاية فإنه لا يفرغ من قتال إلاّ ويعلق بآخر وفي جميعها... الغلبة لعنترة.

ولم يكتف شوقي بخلق هذه المشاهد التي تفوز باستحسان السذَّج من الحاضرين، وإنما أدخل على رواياته عددًا ليس بالقليل من المفاجآت، وفيها الدلالة الكافية على ضعف عارضة المؤلف المسرحي.

فانظر صخرًا يتزوج ناجية اعتقادًا منه أنها عبلة التي يعشق ويحب... وعنترة داخلًا إلى حيث اجتمع القوم احتفاء بالعروس، وفي صحبته امرأة مقنعة متسترة فيتهامس القوم فيما إذا كان عنترة هو هذا الداخل أم أحد سواه، وبعضهم يعتقد أن عنترة قتل،... فيأخذ مكانه بين القوم ثم يزيح الستار عن وجه امرأته المقنعة فيشرق عليهم وجه عبلة كالشمس المنيرة عند انذهال الجمهور أجمعين... وحيرة صخر الذي كان يعتقد أن عبلة في خدره...

ولم تفت شوقي المفاجآت في «**أميرة الأندلس**» حيث أورد منها وأفرط.

هذه هي بثينة تيمّم دار حسون متسترةً متخفيةً في ثياب رجل، فيفضح أمرها إذ تقع قلنسوتها وتظهر ضفائر شعرها.

وهؤلاء هم حسون وأبو الحسن وابن حيون وبثينة يغادرون دار أبي الحسن في زيِّ العساكر الشراكسة، وهذا ابن حيون نعرف فيه تواليًا صيادَ السمك، فالأديبَ والشاعرَ المجيد... فاليهوديَّ المفرطَ غناه.

وقد رأينا مثل هذه المفاجآت في «علي بك الكبير» بالدور الذي قام بتمثيله مصطفى اليسرجي والد «مراد بك» و«آمال» المتكتم المتخفي، وقد أفشى سرَّ أبوته إبّان الموت، بعد أن جرى بين ولديه آمال ومراد بك من الحوادث الغرامية ما جرى.

أما رواية «**قمبيز**» فدعامتها، بل حجر الزاوية فيها، تدبيرُ مفاجأة قويّة، ذلك أن نتيتاس ابنة فرعون ابرياس المقتول تتقدّم للاقتران من «**قمبيز**» موهمة أنها نفريت ابنة فرعون أمازيس التي رفضت الزواج من ملك الفرس الهمجي.. وما إن يُكْشف أمر هذه الخديعة إلا تثور ثائرة قمبيز فيحمل على مصر حملةً شعواء مُعمِلًا فيها السيف والنار فيدميها وتتمُّ الرواية.

ثمّ لا يخفى ما في روايات شوقي من الدعاية.

شوقي ابن الفن... لم يتجرّد لخدمته في الروايات التمثيلية وإنما قرن به فيها الدعاية فزاحمته على ملكه.

فإنك تجد في «**عنترة**» و«**علي بك الكبير**» دعاية للوحدة العربيّة.

وفي «**علي بك الكبير**» و«**قمبيز**» و«**مصرع كليوباترا**» دعاية لمصر ولتاج مصر.

وإنَّا لمكتفون بإظهار الدعاية العربية فيتم لنا فيها البرهان على ما قدّمناه.

يبدأ شوقي دعايته العربية بإثبات أصلنا العربي الواحد وذلك في جـــواب ضـــاهر العمر على قول محمد بك هذا:

مِن فلسطين أنتَ، ضاهرْ، أم من أرْزِ لبنان، أم لكَ الشامُ أصلْ؟

حيث جاء:

كلُّ هذا هنـــاك، مـــولايَ، أصـــلٌ　　واحدٌ يجمعُ الرجالَ، وفـــصلْ

عربٌ كلّنا، ومنطقُنـــا الفـــصحى،　　وآباؤنـــا نـــزارٌ وأهـــلُ[182]

وإليك ما جاهرت به عبلة إذ قالت موجّهةَ الكلام لبني لخم:

مـــا نحـــنُ إلا أبنـــاءُ جـــنس　　نحنُ بنو الشمس والصحارى

لا تحلفـــوا رســـتما، دعـــوه　　خلّـــوه للفـــرس يثـــأروه

ولا يقاتـــــل أخـــا أخـــــوه　　منكم، ولا تخذلوا الـــديارا[183]

هذه تصريحات لم يكتف بها شوقي وإنما عَمِل عَمَل الدعاة المحنكين فعرض الطرق التي تؤدي إلى هذه الوحدة فنادى «بالتحرّر» جاعلاً منه الطريق الأول للوحدة العربيـــة. من ذلك قول عبلة:

إلى كـــم تهيمـــون تحـــتَ النجـــومِ　　وتفترقـــونَ افتـــراق الـــسُبُلْ؟

---

(١٨٢) علي بك الكبير، ص ١٠٦.

(١٨٣) عنترة ص ١١٨.

فنــــصف قطـــاعَ رَعَتهـــا الـــذئابُ	ونصفٌ على البيدِ فوضـــى هَمَـــلْ؟
وليسَ لكـــم دولـــةٌ فـــي الوجـــودِ،	وتـــــسحبُكم كالـــــذيول الـــــدُّوَلْ
ألـــمَّ علــــى حوضـــكم قيـــصرٌ	وكِـــسرى علـــى جانبيـــه نَـــزَلْ
ويحكـــم(*)، تحـــتَ نيـــرِ الغريـــب	ومهمـــازِه، الأدعيـــاءُ الـــدَّخَلْ
هُـــمُ الأمـــراءُ، وقـــد يرْتَـــدُوْنَ	ببـــابِ الأعـــاجمِ ذلَّ النْـــذُلْ

سائل		وما الذي ترمي إليه؟

عبلة		أرمي «لتحريرِ» العربْ

سائل		تحريرهم ممَّ؟

عبلة		منَ القيدِ

سائل		وكيف قُيِّدوا

عبلة		الفرسُ والرومُ استرقوا قَومنا واستعبدوا[184]

وإليك دعوة أخرى من عبلة للغاية نفسها:

حُـــشِرْتُمو تحـــتَ كـــلِّ رايـــهْ	وأسْـــرَجُوكم لكـــلِّ غايـــهْ
وَسُـــقتمُو الملـــكَ والولايـــهْ	لكـــلِّ كـــسرى وكـــلِّ دارا
قبيلـــةٌ تحـــتَ حُكـــم كـــسرى،	وقيـــصرُ الـــروم دَان أخـــرى
أصـــبحتُمو للغريـــبِ جِـــسرًا	يركبُـــه كلَّمـــا أغـــارا

ثم تصيح:

يا لخمُ يا بني العرب		يا لخمُ حرمةَ النسب[185]

(*) خطأ والصواب «ويحكمكم».

(184) عنترة، ص ٧٩، ٨٠.

(185) عنترة، ص ١١٨، ١١٩.		(٢) عنترة ص ١٣٣.

(٣) عنترة ص ١٢٥.

وكأن شوقي قد أدرك أنه، لكي يمكن التحرير فالوحدة العربية المطلقة، يجب أن تسود المحبةُ والإشفاق العربَ كلُّهم. وهذا ما صرّح به عندما استوقفت عبلةُ عنترةَ عن الفتك ببني لخم قائلةً:

رحماك، عنترَ، لا تشم سيفًا ولا   تطعنْ برمحٍ، واتئدْ وتمهّلْ[٢]

وهي القائلة في مثل هذا:

عنترة الباس، خلِّ سيفك، وعُدّ لخمًا في الحيِّ ضيفك

ما أنتَ من ظلم القريب وهذه لخم قرابتنا الأداني، فاعدل

بالأمس تبني ركنَ قومكَ بالذُّرا، واليومَ تفعلُ فيه فعلَ المعول؟[٣]

وقول عبلة هذا الأخير يُطلع القارئ على أن عنترة كان، هو أيضًا، من أنصار هذه الفكرة.

هذا وقد جرى البحث عن أصل هذه الدعاية من التاريخ.

أمَّا ما دعا شوقي إلى القيام بها فهذا ما نحن مظهرون:

عديدة هي العوامل التي دعت شوقي إلى إظهار عنترة وعبلة بهذا المظهر. أولها وأهمها عجزُه المسرحي، ثم زمن التأليف، وتكفيره عن شعوبية له سالفة، واقتداؤه بشكري غانم.

أمَّا عجزه فهو بادٍ تجاه درس النفس البشرية والولوج في عمق أسرارها لعَجمْ عودها وكشف ماهيتها كما أشرنا إليه سالفًا.

ولزمن التأليف عمل في الدعاية؛ إذ لا يخفى أن «**عنترة**» شوقي من منتجات سنة ١٩٣٢ وهي الحقبة من الزمن التي تجدّدت فيها، على إثر الحرب العالمية الكبرى، روحُ القومية عند جميع الشعوب الخانعة الضعيفة، فتسربت عن طريق العدوى إلى الشعب العربي بواسطة رجاله الذين خالطوا الشعوب الأوربية. والعام ١٩٣٢ هو الذي شهد الدعاية العربية في ازدهارها، إذ أُوجدت المجلاّت والجرائد والمدارس والجمعيّات في سبيل هذه الغاية. ولما كان الشاعر أو الكاتب ابنَ بيئته تحتم على شوقي التأثر بالبيئة على هواها. فكانت الدعاية العربية بأبهى مظاهرها في «عنترة» كما رأيت.

وليس من المستبعد أن يكون شوقي قد فطن- وقد طوى سبعين من سنيه- إلى ما فرط منه في السنين الخوالي من شعوبية، فجدّ يكفّر عنها.. وكان مجال هذا التكفير «عنترة».

وهناك عامل أخير أظنّه هامًّا وهو تقليد غانم. فقد أظهرها فيما سلف من مقابلة عنترتي شوقي وغانم ما كان من التأثير لهذا في ذاك. وليس من المستبعد أن تكون هذه الدعاية أثرًا من تلك التأثيرات.

شوقي وبعض المبادئ المسرحية

يبقى أن نُبدي رأينا في موقف شوقي تجاه الوحدات الثلاث: وحدة الواقعة، ووحدة المكان، ووحدة الزمان، وخلط المأساة بالمهزلة، وتفضيل المؤتمن على المناجاة؛ وأخيرًا تجاه الزينة المسرحية.

أمَّا الوحدات فلم يراع لها شوقي جانبًا. ومن حقّه ألا يعبأ بالوحدتين: وحدة المكان ووحدة الزمان، وقد ذهب في الرواية التمثيلية المذهبَ الذي أشرنا إليه. أمَّا أن يهشّم وحدة الواقعة تهشيمه لتينك الوحدتين، فهذا ما لا نغتفره له ونحن نعلم أنها دعامة الرواية الكبرى وشرط أولي من شروط الفن فيها، ولولاها لما توصل مؤلف روائي إلى تأليف رواية ذات شأن.

ولا حاجةَ للبرهان عمّا كان من خروج شوقي عن وحدة المكان والزمان، فإنَّ كل مطالع يتحقق ذلك فور تصفّحه أي رواية من رواياته.

إلا أننا لا نعتب على شوقي في هذا الخروج ولسنا ممَّن يخطّئونه في فعلته هذه. إذ إن مَنْ نظر إلى الرواية التمثيلية بعين شوقي، فصنع لها ما للقصة من قواعد وشروط، وشحَنها بالحوادث الكثيرة والأشخاصَ الكثيرين، وتعمّد تصوير حقبة من الزمن كاملة **(راجع علي بك الكبير، ومصرع كليوباترا، وأميرة الأندلس)**، واستعاض عن أخبار المؤرخين والروائيين بمشاهد، وأدخلَ المهزلة على المأساة، لَعلم أن الغرابة الظاهرة في أن يرضخ لهذه القواعد المقيَّدة لا في أن يتحرّر منها.

المهزلة والمأساة

أمَّا فيما خصَّ مزجَ المضحك بالمبكي وإدخال المهزلة على المأساة، فهذا ما لم ينجُ منه شوقي وقد يكون خلطهما نتيجة لازمة لمنهجه في الرواية التمثيلية إذ أن كل حقبة من الزمن، تتهادى بين الأشهر والسنين، من حياة رجل ما، فيها أيامها الباسمة وأيَّامها القاتمة العابسة، وكل رواية تشتمل على عدد كبير من الأشخاص، كروايات شوقي، يجب أن يكون فيها الضاحك والباكي. ولو أنه فعل العكس لكان وقع في خطأ عظيم، وخرج عن الطبيعة التي فيها مسرّة جمهرة الحاضرين.

وليست ليلة الخمر والجمر التي أحيتها كليوباترا في قصرها، بين يومي المعركة التي شبّت على أسوار الإسكندرية، لتُنتقد من هذا القبيل. إنها زيادة من زوائد الرواية وإنها خروجٌ عن الموضوع، وقلْ مهما شئتَ فيما خصَّ ذلك أمَّا أن ينتج فسادها عمَّا فيها من مضحكٍ مازج ما في الرواية من مبكٍ فهذا ما لا نسلِّم به.

ومن كل ما تقدّم نستنتج أن روايات شوقي التمثيلية هي من نوع ما يسميه الإفرنج بالدرام (Drame). والدرام فرعٌ مستقلٌ من فروع التمثيل العديدة فليس هو بالمهزلة وليس بالمأساة، وإنما هو مزيج من هذه وتلك.

المؤتمن والمناجاة

وفيما خصَّ المؤتمن والمناجاة يجب القول إن شوقي فضّل المؤتمن على المناجاة، فأكثر من استعمال الأوّل وأقلَّ، حتى الإجحاف، من استعمال الثاني. ولولا عراك شبَّ بين المدرسيين والمجدّدين فيما خصّ هذه المسألة لما كنَّا تعرَّضنا لها نظرًا لتفاهتها إذ إنه ليس في حكم المؤلف أن يستبدل المؤتمن بالمناجاة أو العكس لمجرّد التمذهب. وإنما هي مسألة يجب أن يُراعَى فيها المقام، فيعود عليه المؤلف تارةً بالمناجاة قابضًا عنه المؤتمن، وتارة بالمؤتمن محتفظًا بالمناجاة وكل ذلك حسب مقتضى الحال.

لقد عاب المجدّدون على المدرسيين «مؤتمنهم» قائلين بجموده التام المنافي سنن الحياة، وإذ ظنّوا الحياة في مناجاتهم- على رغم التكلّف البادي فيها- طرحوا بالمؤتمن جانبًا مستعيضين عنه بالمناجاة حتى تورّطوا في مبالغات غير طبيعيَّة.

والحق يقال إن شوقي لم يقع فيما انتُقد على المدرسيين في استخدامه «المؤتمن». ذلك أنه عرف أن يحسّن أدواره وأن يخصّه ببعض الأهمية فينشله ممَّا كان فيه.

فما قولك بأوروس ذاك الذي علّم سيّده أنطونيو كيف تموت الأحرار، ومــا قولــك بهيلانة وشرميون وصيفتي كليوباترا، وزياد ظل المجنون؟ أوَ ليسوا على قسطٍ وافرٍ مــن الحياة؟؟ بلى. إلاَّ أن شوقي لم ينصف جميع مؤتمنيه، فأجحف بحق تني، وصيفة الملكــة نيتتاس، وعفراء، جارية ليلى، وغيرهما إذ جعلهما باهتي الألوان والشخصية.

ثم تعرض مسألة المحسنات التمثيلية من ترتيب الزينة، وتهيئة الانقلابات، وما كان يتعلّق من أمرها وشوقي.

ففيما يتعلّق بالزينة، علينا أن نميّز بين الزينة الخارجية أولاً من زينة الأشياء وزينة الأشخاص، والزينة الداخلية ثانيًا.

أمّا الزينة الخارجية فممّا لا مراء فيه أن شوقي أوجد ما يلائم قصور المماليك في «علي بك الكبير»، وقصور قدماء المصريين في «مصرع كليوباترا»، و«قمبيز»، ومضارب الأعراب في «عنترة» و«مجنون ليلى». وقد خصَّ كلَّ قوم بما يناسبهم من الثياب، فرأينا عنترة مثلاً عربيًا في أرض عربية، والفراعنة مصريين في دور مصرية.

إلا أن هناك الزينة الداخلية، أعني عادات الأشخاص واعتقاداتهم وكل ما من شأنه تذكير الناظر بعصرهم وبأصلهم العربي أو الفارسي أو المصري أو الأندلسي أو الشركسي.

فمن هذه الناحية، لا نشك في أن شوقي جعل الفارسي (قمبيز) والمملوك (علي بك الكبير) والشركسي (مصطفى اليسرجي) والرومي (أنطونيو) والأندلسي (بثينة) والمصري (نتيتاس) على مثال واحد، هو المثال العربي. إن هؤلاء أجمعين ينهجون منهج الأعراب في حياتهم العادية والعائلية والاجتماعية... هذا نقصٌ كما نودُّ لو فطن له شوقي، إذًا لكان أصلح من أمره الكثيرَ.

ولا أظنني أفاجئ أحدًا إن قُلت إن شوقي «العربي» لم يُحسنْ تصوير العرب الأقدمين فيما ذكره عن عنترة وعبلة والمجنون وليلى وغيرهم. أفما رأيتَ كيف أخطأ تصوير السيد العربي(١٨٦)؟ أجل، إن شوقي لم يحسن تصوير العربي في محيطه العربي وبهيئته العربية، وإن أورد في «مجنونه» بعضَ ما يُقنعُ القوم بأنه حريصٌ على عادات العرب واعتقاداتهم(١٨٧). ذلك أنه لم يستطع نقل الحاضرين من بيروتهم وقاهرتهم

---

(١٨٦) راجع «مشرق» السنة الحالية، ص ٨٦- ٨٨.

(١٨٧) مجنون ليلى، ص ٣٤، ٧٢، ٧٤، ١٣٩.

وبغدادهم إلى بادية نجد حيث عاش المجنون وليلاه، وإلى أحياء بني عبس وبني عامر وما جاورهما حيث عاش عنترة وعبلة وربعهما.

الانقلابات

وترانا مسوقين إلى التحدّث عن الانقلابات في حديثنا عمّا خصَّ المحسّنات التمثيليّة.

فممّا يجدر بالذكر هو أن شوقي لم يُكثر من استعمالها، وإنما اقتصر على اللازم الضروري.. ومع ذلك نراه لم ينجح في هذا القليل الضروري، فإنه لم يُحسن واحدة منها، حتى في أحرج المواقف، وأدعاها للإبداع. وهل للمجنون أحرجُ من الموقف الذي يُخْبَرُ فيه أن ليلاه ماتت؟...

فانظر كيف أعدّه شوقي وكيف أوقعه، وأحكمْ.

لقد جاء في الصفحات ١٣٤ من «مجنون ليلى» وما يليها ما يلي:-

يظهر بشر قادمًا إلى المقبرة من ناحية الحيّ، إذ كان قيس ينشد قصيدته الساحرة في الذكرى:

«جبلَ التوباد حيَّاك الحيا وسقى اللهُ صِبانا ورَعى»[١٨٨].

فيقول بشر:

عزاء قيس.

قيس **مَن؟ بشر؟**

بشر **أجلْ!**

قيس **فيمنْ تَعزّيني**

أنا الميّتُ، يا بشرُ، وإن خَرَ تكفيني

يضطرب بشر وقد أدرك جهلَ قيس وحرج الموقف فيتهامس وزياد... ثم يسأله قيس عن الحي وأهله وعن أمّه ومهاره، وإذ هما آخذان بالحديث يضطرب بشر ثانية فيسأله قيس:

(١٨٨) مجنون ليلى، ص ١٣٣.

قيس ويحَ بشرٍ ماذا به؟

بشر قيسُ!

قيس بـــــــــشرُ أنـــتَ فـــي نفـــسك الخفيّـــةِ ســـائرْ

تـــشبهُ الحـــزنَ والبكـــا نبـــراتٌ لـــك كانـــتْ كـــضاحكاتِ المزاهـــرِ

بشر: إلى نفسه ثم إلى قيس

ربِّ ماذا أُجيبُ؟ لا شيءَ، يا قـــيسُ،

قيس بـــل الحـــزنُ فـــي محيّـــاكَ ظـــاهرُ

ولقـــد راعَنـــي لـــك اليـــوم جـــدٌّ من خليـــعِ العـــذارِ بـــالأمسِ ســـادرْ

تغرورق عينا بشرٍ بالدموع

ما جَرى؟ ما الذي أثاركَ يا ابنَ العم؟ ما هذه الدموعُ البوادرُ؟

بشر قيسُ، لا شيءَ

قيس بـــل كتمـــتَ جَلَـــيلاً هـــذه وجمـــةُ النعـــيِّ المحـــاذرِ

بشر قيسُ!

قيس لا تجـــمْ، ولا تخـــف شـــيئًا، أنـــا، يـــا بـــشرُ، بالفجيعـــة شـــاعرْ

خَلِجتْ، قبل نلتقي، عينـــيَ اليـــسرى وريـــعَ الفـــؤادُ روعـــةَ طـــائرِ

بشر أعفني! أعفنـــي! بربِّـــك مـــا أنـــتَ علـــى مـــا أقولـــهُ لـــكَ قـــادرْ

قيس أماتتْ!

بشر أجلْ قضَتْ أمس

قيس واليلاه!

بشر ما أشدَّ المقادرِ

هذا انقلاب لا أظنه أحدثَ في قلوب الحاضرين ما ينتظره المؤلف الروائـــي مـــن انقلاباته. ولماذا؟ ألأنه لم يحلّ محلاً حسنًا في سياق الموضوع؟ لا. إذ أي موقع أحسن من هذا الذي هو فيه: ماتت ليلى... قيس يجهل الخبر... جاء بشر معزّيًا فكان النـــاعي... إن الموقف لمختار وُفّق فيه المؤلف.

فلماذا إذًا أخفق شوقي؟

ذلك أنه جعل الكلمات الأساسية في هذا الانقلاب: «ماتت» ... «ليلى»... على سبيل الاستفهام، إذ قال قيس: «أماتت»؟

ذلك أن شوقي أسقط اسم ليلَى الذي، على ما أزعُم، يُحدث حـــدثًا لا يقـــوى علَيـــه الضمير.

ثم إنَّ شوقي جعل الخبر على لسان المجنون نفسه... فكان القائلَ والسامعَ فأيُّ وقع تُحدثه كلمات على مصدرها؟ أما لو قيلت على مسمع من قيس، لا منه مباشـــرةً، لكانـــت أبعدَ أثرًا في نفسه ونفوس الحاضرين.

وأظن أن شوقي لم يحسن تمهيد حدوث الانقلاب، إذ جعل «المجنون» فـــي حالـــة مُحْزِنة لا يستغرب معها خبرًا من الأخبار... فهو يستنظر كما قال خبرَ سوءٍ:

لا تَجـــــمْ ولا تخـــــف شـــــيئًا   أنا، يـــا بـــشرُ، بالفجيعـــةِ شـــاعرُ

خَلَجَتْ، قبل نلتقي، عينـــيَ اليـــسرى   وريـــع الفـــؤادُ روعـــةَ طـــائر

ولو أنه أعطاه حالة فرح ومرح ينشد معها الشعرَ ويناجي شبح ليلـــى لكـــان وقـــع الانقلاب في أرض صالحة، وأحدثَ ما يرتجيه المؤلف منه.

ثمَّ أفما رأيتَ شوقي كيف يمطّ الحديث دون ما مبرّر؟.. وكيف أوقف مجرى أفكار قيس في سبيل هذه الغاية؟ إذ ما الذي دعا قيسًا إلى الإقلاع عن الحديث الأول الذي تناول فيه بشر العزاء إلى آخر تناول فيه قيس الاستعلام عن الحي... وكيف أعاد الحديث!! كلُّ هذا من التكلّف والتصنع على جانب كبير.

ونحن ذاكرون لك انقلابًا آخر لا يبعُد بالنوع عن هذا لتحكَّمَ فيه ذوقك دون أن نُعلِّق حرفًا[١٨٩].

مصطفى: أنتَ تحبّها[٢]

مراد: أجل!

مصطفى: أنتَ؟

مراد: أجل؟

مصطفى: حذارِ، يا مــرادُ، مــن هــذا الهــوى

مراد: مضطرباً:

ولِمْ؟ وما آمالُ؟ أهي من دمي؟ أم هي لحمي؟

مصطفى: هـــــي، والله هُمَـــــا

مراد: أختي؟

مصطفى: أجل أُختك

مراد: يا لـــي ولهـــا من هـــول مـــا كنـــتُ عليـــه مُقْـــدِما!

---

(١٨٩) على بك الكبير، ص ١١٢.

(٢) الضمير عائد إلى آمال

شوقي النفساني

إذا ما فهمنا «بالنفساني» ذاك الكاتب الذي يرى عادات البشر وأعمالهم. فينقدها ليقوّم المعوجّ منها، يجب أن نُعجل بالقول إن شوقي ليس بذاك الكاتب. أمَّا إذا كان المقصود من ذاك الاسم الرجلَ الذي يعرف أن يقرأ بعض ما يجولُ في النفس البشرية، فقد لا يُنْكَرُ على شوقي بعض محاولات وُفّق فيها أحيانًا، على بعض شذوذ واضطراب.

لقد حاول شوقي- مع بعض التوفيق- تصوير الرجل الحازم الذي لا تُثْني عزيمتَه الموانعُ الجدية، مهما صعُبت وكثُرت، الرجل الحديدي الذي يضع نصب عينيه غايتَه فيسعى إليها أمثال **عنترة، واكتافيوس، وقمبيز**. وقد حاول، مع بعض النجاح، تصوير النفس اللئيمة في مالك وفانيس، والنفس العاقَّة في محمد أبي الذهب ومراد بك، والنفس الأمينة في شرميون وهيلانة وأوروس وزياد، والنفس العزيزة الشريفة في ضرغام وليلى، وكلها صورٌ ولكنها قاتمة يطفو عليها وشاحٌ من العجز والتقصير يستدعينا إلى استرجاع ذاك البعض القليل من مقدرة الكاتب النفساني الذي أقررنا له به.

شوقي والشعب

ولشوقي النفساني آراء في الشعب. وهي وإن لم تكن مبتكرةً، فعلى جانب يُذكر من الصحة، إذ صوّره لنا عبد الإشاعات والأخبار السيّارة، كثير التقلب والتغيّر.

أمَّا الصورة الأولى فواضحة في المشهد الأول من الفصل الأول من «**مصرع كليوباترا**»، حيث نرى الشعب، وقد انتهت موقعة أكتيوم البحريّة، فرحًا جائبًا الشوارع والأزقة، رائدًا حوالي القصر، هاتفًا بحياة مليكته، هازجًا أهازيج الانتصار والحبور، في حين أن مليكته لم تلقَ إلا الانكسار وعار الهزيمة والشنار. هذا ما فسح المجالَ لشوقي فقال:

إسمع الشعبَ، ديونُ، كيفَ يُوحون إليه
ملأ الجوَّ هتافًا بحياتي قاتلَيْه
أثّرَ البهتانُ فيه، وانطلى الزورُ عليه

يــــا لـــــه مـــــن ببّغــــاءٍ   عقلُــــه فــــي أذنيــــه! [١٩٠]

أمَّا الصورة الثانية حيث يتراءى لنا الشعب أحمق أبله كثير التغيّر والتقلّب، ففي «مجنون ليلى» إذ يخطب منازل في القوم مُظهرًا حسنات قيس مُقرّظًا صفاته، ثم لا يلبث أن يثيرهم عليه بقوله:

... إذن مــــا بــــالكم   لم تثوروا، ما لكم لا تغضبون؟

هو ذا قيسٌ مع الـوالي أتـى   يطـأُ الحـيَّ، وأنــتم تنظــرونَ

قيسٌ، لم يتركْ لليلى حرمـةً،   ما الـذي أنـتم بقـيس فـاعلونَ؟

صوت: مــاجنٌ لابــدَّ مــن تأديبــه!

صوت آخر: إنَّ بالســوط يُربَّــى المــاجنونَ!

منازل: حَلّلَ السلطانُ بـالأمسِ لكـم   دمَ قيس، مـا الـذين تنتظـرون؟

صوت: حَلَّل السلطانُ بـالأمسِ لنـا   دمه!

صوت: إنَّــا بقــيسٍ فــاتكون! [١٩١]

يُسمع ضجيج واندفاع ثم يصعد بشر منبرَ الخطابة فيجتمع حوله جماعة من الناس:

قائل: ارجعـوا يـا قـومُ هـذا منبـرٌ،   وخطيبٌ،

سائل: ليــتَ شــعْري مَــنْ يكــونْ؟

فيخطب بشر ثم يعقبه زياد فيستميل إليه الرأيَ العام مُكرّهًا القوم بمنازل، فيشتم القوم منازلاً بعد ما هتفوا لقوله مستحسنين. وإليك المشهد[١٩٢]:

زياد: منــازلُ، كنـتَ كثيـرَ الكـلام،   ووالله مـــا قلـــتَ إلا الكـــذبْ

صوت: أتزعمه كاذبًـا، يـا زيـاد، وقـد   ذادَ عـــن حرمـــات العـــربِ

---

(١٩٠) " مصرع كليوباترا " ، ص ٣.

(١٩١) " مجنون ليلى "، ص ٥٨، ٥٩.

(١٩٢) " مجنون ليلى " ، ص ٦٦ وما بعدها.

زياد: رويدكَ! لا تنخدعْ يا فتى، ولا تأخذ الأمرَ دونَ السببْ

صوت: منازلُ، دافعَ عن سُنَّة معظَّمة من قديم الحقبْ

زياد: تأملْ، منازل، سُخطَ الجموعِ، وجهلَكَ ماذا عليهم جَلَبْ

أجل قد غضبت، ولكنَّها لنفسكَ، ليس لليلى الغضبْ

تحضُّ على قتل قيسٍ الرجالَ لتحظى بليلى، إذا ما ذَهَبْ

أصوات: ليحظى بليلى؟

زياد: نَعَمْ

آخر: أينْ

ثالث: إن هذا عَجَبْ

زياد: سلوه ألم يكن يغشىٔ النديَّ، ويطلبُ ليلى أشدَّ الطلبْ

صوت: إذا كان يخطب ليلى؟

المهدي: نَعم

صوت: إذن قد تجنَّى!

صوت: إذن قد كَذَبْ

زياد: منازلُ، قلْ لهمو كَمْ ضرَعتَ لليلى، وكم أعرضتْ لم تجبْ

صوت: منازلُ أخدَعُ وغشَّ غيري

آخر: قد جاز إلا عليَّ كذبكْ

ثالث وما أنت إلا جو شقيَّ تحبُّ ليلى ولا تحبُّكْ

شوقي المهذّب

هل يصحّ في شوقي ما قاله «فولتير» في كورنيل: «إن رواياته التمثيلية مدرسةٌ لعزّة النفس والإباء»؟.

أفلا نجد مبررًا لهذا الزعم في «نتيتاس»، ابنة فرعون «ابرياس»، التـــي ضـــحّت بصفو عيشها وهنائها في سبيل فداء تربة الأجداد من همجية «قمبيز»، إذ رمت بنفسها بين يديه لخلاص الأمة المصرية جمعاء.

وليلى؟ أو ليس فيما صدر عن هذه الفتاة العربية من تضحية بالحب وتقديس للشرف والواجب ما يُعد مُبررًا لما سبق؟ وأية فوارق تفرقها عن «شيمان» في «سيد» كورنيل»؟

وأية أمةٍ هي آمال؟ إنها لمن الحرائر إذا ما استُند إلى أعمالها للحكم عليها...

وأية ميتة ماتها أنطونيو وكليوباترا اللذان عاشا في اللهو والفسق طيلة أيام حياتهما جنبًا إلى جنب!! شرُّ ميتة: بالانتحار.

أمّا طريقة شوقي في التهذيب والتعليم فهي مزدوجة. فالطريقة الأولى كانت في أن يعرض أشخاصًا حياتهم مثالٌ للحيـــاة الـــصالحة وأعمـــالهم منهـــاج صـــادق لأعمـــال الخيرين[١٩٣]. والطريقة الثانية كانت في أنْ يصوِّر أشخاصًا فاسقين كأنطونيو وكليوباترا على شرط أن ينيلهم جزاءهم السيء قبل الانتهاء[١٩٤].

وكلتا الطريقتين تبلغان بصاحبهما إلى نتيجة حسنة. إلا أنه على متبع الطريقة الثانية من مخاطر الشهوة وأهوالها بأن لا يعلق في واصف الجمهور إلاّ القبيح المرذول.

وقد أضاف شوقي إلى عمله هذا عملاً تعمّد فيه وعظ القوم مباشرةً فلم يكن بأحسن ما فعل وذلك بإيراد أبيات حكمية في سياق المواضيع... ومن ذلك قوله:

وداعًا، عروسَ الشرقِ، كلُّ ولايةٍ وإنْ هزّتِ الدنيا لها الموتُ آخر[١٩٥].

وقوله:

مِـــنَ القـــصرِ لا تلـــتمسْ خلـــوةً وإن هـــو مـــن كـــلِّ حـــسٍّ خـــلا
ســـــماءُ القـــصور لهـــا أذنـــا ن، وأرضُ القصور بعين تـــرى[٢]

---

(١٩٣) طريقة تتبعها في «قمبيز»، «مجنون ليلى»، «علي بك الكبير».

(١٩٤) طريقة تتبعها في «مصرع كليوباترا» مثلا.

(١٩٥) " مصرع كليوباترا " ١١٢. (٢) " مصرع كليوباترا " ٢١- ٢٢.

(٣) " مصرع كليوباترا " ٩. (٤) " مصرع كليوباترا " ٩.

(٥) " مصرع كليوباترا " ٦٠.

وقوله:

وما كَعَمي الشيوخ إذا أحبّوا   وليس وراء غيرتِهم بَلاءُ[٣]

وهذا:

وَلَديّ، اهجرا القصور فإني   قد وجدتُ النعيم فيها غريبا[٤].

وهذا:

وماذا يقول العاجزون إذا ابتلوا؟   يقولون: حكمُ الله، يا نفسُ فاصبري[٥]!

هذا وليس من المستنكر أن ينتج عن الرواية أمثولة صالحة- لا بل إنه لابد من أن ينتج عن الرواية أمثولة. قلنا: فلتكن صالحة بدل أن تكون صالحة- على شرط أن لا يكون همُّ الروائي الأكبرُ الوعظَ والإرشادَ...

شوقي الشاعر الوطني

وقبل أن نختم هذه الشذرات علينا أن نشير إلى أن شوقي كان في معظم رواياته شاعرًا وطنيًا. ولا سبيل للمعاكسة إذ إن نظرة إلى أسماء رواياته تكفي لإقناعنا.

«**مصرع كليوباترا**» رواية مصرية.

«**قمبيز**» رواية مصرية.

«**علي بك الكبير**» رواية مصرية.

فكلها تدعو إلى مصر وأبنائها وتاج الفراعنة.

ولم يفته كذلك أن يدعو إلى الوحدة العربية والعرب كما أشرنا سالفًا مكتفين بما تقدّم.

المبنى في روايات شوقي

لشوقي، كما سبق لنا القول، خمس روايات شعرية ورواية سادسة نثرية. فما هي صفات شعره ونثره في هذه الروايات؟

لقد صلح الشعر العربي منذ القدم للمدح والفخر والرثاء والوصف والغزل والهجاء فكان لنا ما نسميه اليوم «الشعر الغنائي» وأربابه كثيرون عند العرب في كل عصر من

العصور. ولم يعجزْ عن استيعاب الحكمَ والآراء الفلسفية، كما دلَّ على ذلك شعرُ زهير ابن أبي سلمى وطرفة في الجاهلية، وشعر أبي العتاهية وأبي العلاء في الإسلام، وغيرهم من السابقين واللاحقين. وقد ثبتَ لنا أيضًا أنه لا يقصّر عن وعي القصص طالت أو قصرت، وإلياذة هوميروس التي عرّبها سليمان البستاني شعرًا تُفحم مَنْ يحاول الإنكار... أفيصلحُ هذا الشعر للروايات التمثيلية كما صلح لذلك شعر كورنيل وراسين وغيرهما من شعراء الإفرنج؟

إن رجعنا في ذلك إلى العقل نرى أنه لا مسوَّغ للشعر العربي للتقصير في هذا المضمار.

ينظم الإفرنج رواياتهم التمثيلية على نوع واحد من البحور، هو البحر «الإسكندري» أطول البحور عندهم وألينها. وقد يندر أن ترى مقطعًا في رواياتهم يخرج عن هذا القياس الطويل. أما نحن، أبناء العربية، فلكلِّ ناظم عندنا ستةُ عشرَ بحرًا يلج فيها متى شاء وأنَّى شاء، ولكل بحرٍ من الأعاريض والضروب ما يزيد على الثلاثة أو الأربعة مما يضيف إلى عدد الأوزان عددًا ليس بالقليل. وقد لاحظ أئمةُ الشعر، كالعلامة سليمان البستاني في مقدمة الإلياذة[١٩٦]، أن لكل بحر من البحور نوعًا من الأفكار والعواطف يصلح دون سواه للتعبير عنها. فالطويل مثلاً يتسع للفخر والحماسة، وسرد الحوادث، وتدوين الأخبار، ووصف الأحوال. والبسيط، الذي يقرب الطويل، يقصّر عنه في بعض المواضيع ويفوقه رقَّة وجزالة في غيرها. وأشار إلى أن الكامل هو أتمّ الأبحر السباعية، وأنهم أحسنوا بتسميته كاملًا لأنه يصلح لكثير من أنواع الشعر، وأنه أجود في الخبر منه في الإنشاء، وأقرب إلى الشدة منه إلى الرقَّة، وأنه إذا دخله الحذذُ وجاد نظمه بات مُرقصًا وكانت به نبرةٌ تهيج العواطف. وهناك الوافر، البحر الليّن الذي يشتدّ إذا شددته، ويرقّ إذا رقّقته، وهو يصلح للفخرِ خاصةً. والخفيفُ، وهو البحر الذي يصحُّ للتصرّف بجميع المعاني كما يلاحظ الكاتب المذكور، ليس له نظير في السهولة والانسجام وهو، إذا جاد نظمه، رأيته سهْلًا ممتنعًا لقرب الكلام المنظوم فيه من القول المنثور. والرَّمَل الذي يجود نظمه في الأحزان والأفراح والزهريات. وقد يحسُن الوصف وتمثيل العواطف في

---

(١٩٦) مقدمة الإلياذة، ص ٨٩ وما بعدها.

البحر السريع؛ ويصلح المتقارب للعنف أكثر منه للرفق؛ والمحدث أو المتدارك هو أصلح البحور لنكتة أو نغمة أو ما أشبه وصفَ زحف جيش أو وقع مطر أو سلاح . ثم يأتي الرجز، أسهل البحور في النظم، وأقلها جميعها في إيقاظ الشعائر وإثارة العواطف، فيجود في وصف الوقائع البسيطة وإيراد الأمثال والحكَم والتعبير عما يريد المؤلف نظمه، مما لا عاطفة فيه، ولا شعور قوي أو فكر سامٍ يحلّ محل العاطفة.

وأما الأبحرُ الستة الباقية وهي: المضارع، والمقتضب، والمجتثّ، والهزج، والمديد، والمنسرح. فكلها، كما قال البستاني، تجود في نظم الأناشيد والتواشيح الخفيفة. وكلها تصلح للمسرح وربما كانت خُلقت له، فهي تُظْهر تلاعب العواطف في أشخاص، الروايات والتردد والحيرة، وهي تعي النبرات الغضبية، ولهثات المنازعين، وأحاديث الضعفاء، مع كلامهم المتقطع المترجرج. وقد يحسن بالمؤلفين الروائيين أن يلجأوا إلى المديد عندما يحتاجون إلى النثر للتعبير عما هو بسيط عادي... فأين من هذه كلها الوزن «الإسكندري» مهما لان وتنوع؟

وربّ قائل يقول: ولكن الشعر لا يُستعملُ إلا في التعبير عما هو سامٍ من العواطف والأفكار. فنجيب أن عندنا من البحور ما يقرب من النثر فنستخدمها فيما انحطّ فكرًا وعاطفةً، ونحتفظ بالبحور الموسيقية الرنانة لما يسمو منها ويعلو. ثم أو ليس شأننا في هذا المقام شأنَ الإفرنج الذين ينظمون شعرًا رواياتهم التمثيلية ولا يندمون؟ أو هل كان شعرنا العربي أكرم محتدًا وأشرف نسبًا من شعر أولئك؟ أم كلنا في الشعر سواء؟ فإن صحّ في الروايات عندهم، فلماذا لا يصحّ عندنا وشعرُنا أكثر تنوّعًا من شعرهم وأكثر بحورًا وأوزانًا وأقربُ في بعض أوزانه، إلى النثر مما سواه من شعر الفرنجة وغيرهم؟!

هذا، وهل صلح الشعر العربي قبلاً للروايات التمثيلية؟ وكيف حاله وشوقي؟

مما لا جدال فيه أنه، إلى ما قبل شوقي، كان الشعر العربي في الروايات التمثيلية، لا يزال خَشنًا قاسيًا لا يلين للأحاديث المسرحية المتنوّعة، ولا يجود في بعض مواقف تتطلّب سرعةً في التعبير ورشاقة. وذلك لأسباب قد ثبت لنا فيما بعد أنها تعود للمؤلفين، لا لطبيعة الشعر العربي. وأهم هذه الأسباب أن أولئك المؤلفين المسرحيين، ما عدا الشيخ خليل اليازجي، والشيخ عبد الله البستاني، لم يكونوا من الشعراء الأفذاذ، ولا ممن يُكثر

نظمَ الشعر وقرضَه. ومن لم يكن شاعرًا فذًّا، ومَنْ كان لا يتعاطى الشعر إلا قليلًا ، فهــذا لا يجيد الشعرَ في أسهل فنونه، فكيف به في أصعبها؟

ثم إن أولئك الشعراء الذين تقدّموا شوقي في وضع الروايات التمثيلية الشعرية، غير مستثنين واحدًا منهم، صَعُب عليهم الانتقالُ دفعةً واحدةً من المحافظة الكليّة علــى وحــدة البحر والقافية في المنظومة الواحدة إلى العبث بتلك الوحدات والتنقّل من قافية إلى قافية، ومن بحر إلى بحر، أنّى عنّ لهم ذلك ومتى رأوه موافقًا. وإثباتًا لذلك نــرى أن المؤلــف المسرحي القديم- وأعني بالقديم كل مَنْ تقدّم شوقي- كان يجهد نفسه فيثابر على القافيــة الواحدة والبحر الواحد في فصل من فصول روايته الأربعة أو الخمسة. وإن أعجزه ذلــك كان يرضخ، وفي القلب ما فيه، للحكم الجائر الذي يقضي عليه بحفظ وحدة القافية والبحر في المشهد الواحد، وإذا استطاع ففي المشهدين أو الثلاثة وما فوق.

وهكذا تكاد تخلو كل تلك المؤلفات التي تقدّمت شوقي من مشهد ينتقل فيه مؤلفه من بحر إلى آخر ومن قافية إلى أخرى.

أمَّا الشيخ عبد الله البستاني، أكثر الأقدمين تنوّعًا بشعره الروائــي، فهــو أكثــرهم حرصًا على هذه الشريعة النظمية. وقد شهدناه في روايته «مقتل هيرودوس لولديه»، التي تتجاوز الألف بيت(١٩٧)، يبدّل قوافيه ٣٣ مرّة لا غير، أي أنه كان يحــافظ علــى وحــدة القافية في عدّة مشاهد متوالية. وقد يلوح للقارئ أن حنين الشيخ إلى القافية المهجورة قويّ جدًّا، فهو لا يكاد يودع قافية من القوافي إلا ويرتع بلقاء أخرى ودّعها قبل حين، ولا يلبث طويــلًا إلا ويعود إلى التي ودّعها بدءًا. وعلى هذا فإنك لا ترى في منظومتــه الكبيــرة سوى خمس أو ست قواف تروح وتجيء.. ومثل هذا قُلْ عن حنين الشيخ إلــى بحــوره، فقلّما يترك بحرًا لآخر إلا ويعود إلى البحر المهجور في البداية.

إن احتفاظ الأقدمين الزائد بوحدة البحر والقافية، كما وصفنا أعلاه، حال بينهم وبين إكساب الشعر العربي لينًا ومرونةً قد اكتسبها فيما بعد. ونحن ممن لا يداخلهم ريبٌ في أن الشيخين اليازجي والبستاني وغيرهما كانوا توصلوا إلى نتيجة محمــودة، لــولا تقيــدهم المسرف في اتباع آثار السلف.

---

(١٩٧) في مقتل هيرودوس لولديه ١٠١١ بيتًا.

وظلّ الحال على هذا المنوال إلى أن جاء شوقي وكان قد أنفق نصف قرن في قرض الشعر حتى ليّنه تليينًا يُحمد عليه، وأصبح يلعب فيه لعبًا، فجعله كمعجونة تتقبّل الأشكال، مُعْرضًا عن التمثيل إلا في السنين الخمس الأخيرة من حياته، بعد أن صنع في الشعر ما صنع.

فلننظر أولاً كيف لعب شوقي بالبحور والأوزان متبعين ذلك ببيان عن لعبه بالقوافي.

أما البحور فأمرها وشوقي عجيب. فإنه على خلاف أسلافه، لا يحرص على وحدة البحر في الفصل الواحد أو المشهد الواحد إن أعجزه الفصلُ، وإنما يعبث بالبحور عبثًا تامًا، فتراه ينتقل بسرعة لا تعادلها سرعة من طويل إلى قصير أو بالعكس، ومن أبيات لا موسيقية إلى أبيات هي السحر والنغم. فانظر كيف جمع النقيضين إذ ضمَّ إلى مثل هذا الوزن والقول لبلهاء[١٩٨]:

القلبُ! أينَ القلبُ! أينَ يا تُرى، وضعتُه

يا ويحَ لي! نسيتُ أنّي بيدي نَزعتُه

وزنًا كهذا، والكلام لقيس:

«وشاة بلا قلب يداوونني بها وكيف يداوي القلبَ مَنْ لا له قَلْبُ»

ولم يقلّ ازدراء شوقي للقوافي عن ازدرائه للبحور. ومن البديهي أنه عند كل انقلاب في الوزن، نرى انقلابًا في القافية، والقليل المذكور أعلاه دليلك على صحة ذلك. وإنك ترى غير واحد من أشخاص رواياته يخاطب آخر بأبيات تربطها وحدة القافية، فيجيبه المخاطب بعَجُزٍ تكملةً لبيت قال صدرَه المخاطبُ، ولكنه يختلف عما تقدّمه قافيةً، وإن تشابه وإيّاه بحرًا. وإليك مثالًا على ذلك:

قال سعد: قد فَضَّه ابنُ ذريحٍ ففضَّ عقدًا نظيمَا

أثار ليلى فهاجت كما تنفرّ ريما

(١٩٨) مجنون ليلى، ص ٣٥.

تُرى أتــبغضُ قيــسًا؟

فيجيب ابن ذريح: لا تقلبــوا الحــبَّ بُغــضًا

ليلى العــشيةَ غَــضبى ويصبحُ الصبحُ ترضى[199]

وكان من المنتظر أن يجيب ابن ذريح سعدًا بما يتمّ عليه بيتًا ابتدأه، وقافية قــام بــالنظم عليها.

فضلاً عن أن شوقي عرف أن يخصّ كل موقف من المواقف بما يلائمه من اللهجة الشعرية، وقد أجاد الشاعر حيث استعمل المخاطبة والتجاوب...

وأبدع في قصائده الطوال إبداعه في «طويلاته»، خارج الروايات. وأي إبداع إبداعه في:

رومــا، حَنانـــكِ! واغفــري لفتـــاك! أوّاه منـــك، وآه مـــا أقـــساك[2]

وهذه: أروسُ، أرى الــدنيا بعينــيّ أظلمــتْ، وكانتْ قديمًا كالــصباحِ المنــوّرِ[3]

وهذه: اليـــوم أقــصر بـــاطلي، وضـــلالي، وخلتْ، كــأحلام الكــرى، آمــالي[4]

وهذه: صبرتُ طويلاً، يا بــشيرُ، فمــا جَــلا ولا ذلّل الصبرُ الجميــلَ مُــصَابى[5]

وهذه: سَــلامٌ علــى قــصرِ الإمــارةِ والفــنِّ وإيوانِ سلطاني، ودستِ جلالــي[6]

وهذه: ويحَ لي! ويــح! قــد قَــسوتُ عليــه وتجاوزتُ فــي العقوبــة حَــدّي[7]

وهذه: سَلي الصبحَ عني كيفَ، يا عبلُ، أصبح وأين يراني نجمُــه حــين يَلمــحُ[8]

وهذه: أجل لي ثــلاثٌ ألــبسُ البيــدَ حــائرًا كما يلبسُ الليــلَ الطويــلَ ســقيمْ[9]

وهذه: لا، وعينيـــكِ، وأعظـــمْ بالقـــسم! وفمٍ عن غُرّةِ الــصبح ابتــسمْ[200]

---

(199) " مجنون ليلى " ، ص ١٦. (٢) " مصرع كليوباترا " ٥٦.
(٣) " مصرع كليوباترا " ، ٥٨. (٤) " مصرع كليوباترا " ، ٦٨.
(٥) " علي بك الكبير " ، ٣٤. (٦) " علي بك الكبير " ، ٣٧.
(٧) " علي بك الكبير " ، ٥٠. (٨) " عنترة " ، ٥.
(٩) " عنترة " ، ٣٥.
(٢٠٠) " عنترة " ، ٩٠. (٢) " المجنون " ، ١٧.
(٣) " المجنون " ، ٤٥. (٤) " المجنون " ، ٥٢.

وهذه: سجا الليلُ حتى هاجَ لي الشعرَ والهوى   وما البيدُ إلا الليلُ والشعرُ والحب[٢]

وهذه: ليلى! منــادٍ دعــا ليلــى، فخَــفَّ لــه   نشوانُ في جنباتِ الصدرِ عربيــدُ[٣]

وهذه: أرى حيَّ ليلى فــي الــسلاح، ولا أرى   سلاحًا كهجْرِ العامريــةِ ماضــي[٤]

وهذه: تعالي نَعشْ، يا ليلَ، فــي ظــلِّ قفــرةٍ   من البيدِ لم تُنقــلْ بهــا قــدمان[٥]

وهذه: جبْــلَ التوبــادِ حيَّــاك الحيــا   وســقى اللهُ صِــبانا ورعــى[٦]

وغيرها كثير مما تقوم عليه شهرة شوقي اليوم.

يبقى أن نقول كلمتنا عن شوقي الناثر.

لقد أصبح من المعلوم الثابت أن شوقي شاعرٌ لا ناثرٌ، فهو شاعر مجيد، ونــاثر لا شأن له في عالم الكتابة، لما يتعمده في كتابته النثرية من الزخرف والتسجيع وطلب الأناقة المتكلف فيها. هذا هو المعروف عن شوقي الناثر. إلا أنه في «أميرة الأندلس»، أقلع عما كان فيه، فاستخدم الإنشاء المرسل وأبعد عن أسلوبه الزخرف اللفظــي، وطــرح جانبًــا التكلُّفَ، ظاهرًا بمظهر الكاتب العصري، مع متانة في التعبير وإحكام في استعمال الألفاظ. فكأنه أدرك أن النثر الذي اعتاده من عصر غير عــصرنا، وهــو لا يــصلح للروايــات التمثيلية، فأقلع عنه أو قُلْ أدخل عليه بعض التعديلات والتبديلات الظرفية. وخيرُ وســيلة للمس هذه الناحية، هي أن يقرأ المطالعُ شيئًا من مقدمة «الشوقيات»، أو مما سوى ذلــك من نثره الذي ورد في غير هذه الرواية أو – لكي لا نبعد – شيئًا من مقدمة الرواية نفسها، ويتبع ذلك بقراءة بعض صفحات من هذه الرواية. فيلمس الفرق ويقرّه.

استهلَّ شوقي مقدّمة روايته بقوله:

«جرتْ حوادثُ هذه القصة في زمن كان قطعةً من ليل الملمات. أخذت الأندلس في جنحها الحالك ثم تركته نظمًا منحلًا. وركنًا مضمحلًا. وشمسًا من دول الإسلام ســقطتْ. فألحَّ عليها السقمُ فاحتضرتْ. فكانت لها في الغرب هدّة. وكانت عليها في الشرق حجَّــة. وخلال تلك القطعة من ليل الملمات كان الأندلس تحت ملوك الطوائف وكان...».

واستهلَّ روايته بهذه الأقوال:

---

(٥) " المجنون "، ١١٣.   (٦) " المجنون " ١٣٣.

جوهر (إلى لؤلؤ): كيف وجدتَ الملك يا لؤلؤ؟

لــؤلــؤ: كسنَّته، يفيض من البشاشة والبشر.

جوهر: بل أنت واهمٌ يا لؤلؤ! إن وجه الملك تغيّر في هذه الأيام وبـدا عليــه التغـضّن، وأثّرتْ فيه الهموم أثرها الظاهر المبين.

مقلاص: كان الله في عون الملك، إنه ليحمل من هموم الملك وأكدار السياسة ما تنوء بــه الجبال، لعنَ الله السياسةَ وقبَّح الولاية ولا جعل لي من أشغالهما نصيبًا.

جوهر: وأيُّ نصيب كنتَ تؤمل من أمور الدولة، يا مقلاص، حتى سألت اللهَ أن يحرمــك منه؟

هذا، وقد عرف شوقي أن يعطي كل موقف لهجته الموافقة، فلإنشائه في الأخبــار صبغة خصوصية:

«وكانت لأبي الحسن التاجر في لجج البحار ثلاثُ بوارج وهي الزهــرة والثريــا والجوزاء، خرجت الزهرة إلى الأسكندرية تحمل إليها مقدارًا عظيمًا من الزيت الإشــبيلي فأخذها عاصفٌ فغرقت في الطريق. وأقلعت الثريا بعد ذلك بأيــام مــشحونة بالمتــاجر المتنوعة إلى ثغور الأندلس فصادفها أسطول للفرنجة كان يتجوّل على الشواطئ فأخــذها مغنمًا باردًا. وكانت الجوزاء قد سبقت أختيها إلى عرض البحر تقصد سواحل المغــرب محملة الشيء الكثيرَ من مصنوعات الأندلس ومتاجره فشبَّتْ فيها النار فأعيــا إطفاؤهــا فسقطت شعلةً في الماء».

ولإنشائه في التخاطب مسحة خاصة كذلك، كما رأيت مما ذكرناه استشهادًا في أول هذا الكلام. وله مسحة غيرها في الخطابة والأمر:

«انقلوا، أيها النبلاء، إلى الملك الفونس ما سمعتم، وصفُوا له ما رأيتم، وتحدّثوا به في طول بلادكم وعرضها. ليعلم الناسُ هناك أنَّ الأسد العربي لا يُشتم في عرينه وأنه لو غُلب على غابه حتى لم يبقَ له منها إلا قاب شبر من الأرض لما استطاعت قوى الإنــس والجن أن تنفذ إلى كرامته من قاب هذا الشبر».

هذه خطوة، إلى الأمام، خطا بها شوقي بنثره نسجلها له فرحين، وإن لــم تُــصلحْ نقائص فرطت منه في الفنّ الروائي.

ملحـــق

نظرات تحليلية في «مصرع كليوباترا»

لقد رأينا أن نلحق بحثنا هذا عن شوقي، المؤلف المسرحي، تحليلًا لإحدى رواياتـــه المشهورة. وقد اخترنا لهذه الغاية رواية «**مصرع كليوباترا**» التي هي، فـــي ظننـــا، أتـــمُّ رواياته وأقربها إلى الفن التمثيلي، رغم معايبها الكثيرة. ولذلك ترانا نختصر ما جاء فـــي فصولها الأربعة فصلًا فصلًا، فنعرض مسهبين أخلاقَ أشخاصها وطباعهم، خاتمين بكلمة عن الفنّ فيها.

التلخيص

الموضوع الروائي: مصرع العاشقين: كليوباترا وأنطونيوس.

الموضوع التاريخي: هبوط عرش مصر في أيدي الرومان.

المغـــزى: جاء على ذكره أكتافيوس، إذ قال مودّعًا جثّة كليوباترا:

وَداعًا، عروسَ الشرقِ، كلُّ ولايةٍ،   **وإن هزّت الدنيا، لها الموتُ آخرُ**[٢٠١].

الفصل الأول

قسم الفصل الأول من هذه الرواية إلى منظرين:

المنظر الأول (١- ٢٠)

تجري حوادثه في مكتبة قصر كليوباترا، تصف فيه الملكة موقعة أكتيوم.

يُزاح الستار عن أمناء المكتبة في المكتبة، والشعب يهتف، فـــي الخـــارج، بحيـــاة مليكته. تظهر هيلانة معلنةً قدومَ الملكة، فتدخل هذه وتسمع أهـــازيج الـــشعب بالنـــصر، فتُذهلُ، وتقصُّ على حاشيتها أخبارَ موقعة أكتيوم، واصفةً الموقعة بدقة قائلة إنها عنـــدما رأت الدوائرَ دائرةً على أنطونيو، أركنت إلى الفـــرار، تاركـــةً أبنـــاء رومـــة يتقـــاتلون ويتمزّقون... والغلبة لأكتـــافيوس.

المنظر الثاني (٢٠- ٣٣)

(٢٠١) مصرع كليوباترا، ص ١١٢.

أما المنظر الثاني فقد جرت حوادثه في إحدى غرف القصر الملكي، ورحى الحرب دائرةٌ بين أكتافيوس وأنطونيوس على أسوار الإسكندرية. الملكة تسعى في زفاف هيلانة إلى حابي. أنطونيو يكذّب هواجس الملكة، وينتصر في الموقعة البريّة.

شعرت كليوباترا بالرابطة التي تربط قلبي هيلانة وحابي وكانت تفتش عن سعادة وصيفتها، فسعت في جمعهما، رغم ما فرَطَ من حابي من مظاهر البغض والعصيان للملكة فاستدعت المتحابين وأوقفتهما بحضرة الكاهن أنوبيس وتمَّ القران.

وما إن تمت حفلة القران، إلاّ دخل على الملكة جندي يبشّرها بتغلب أنطونيو على اكتافيوس. قليلاً ويأتي هذا متباهياً بنصره، ويطلب إلى «سلطانته» أن تحيي على شرفه ليلة أنس فتعده خيرًا.

الفصل الثاني (٣٣- ٥٠)

في حجرة الولائم في القصر الملكي حيث تقام ليلة الطرب. أريحية كليوباترا، ملكة الإسراف واللهو.

اجتمع سراة القوم في قصر الملكة ومنهم: كليوباترا وانطونيو وقوّاد الفريقين وبعض شخصيّات بارزة، فتلذّذوا برؤية الرقص والراقصات، وسماع الأنغام، وتبادلوا عبارات التهاني والتحابّ. فأنشد المنشدون، وغنّى المغنّون، وقام بكشف الغيب العرّافون، وكان يتخلّل كل ذلك تسكابُ الخمور المعتقة. انقضى الليل إلاّ أقله وكان القوم قد سكروا فهمّوا بالانصراف. فمنهم مَنْ خرج شاكرًا، ومنهم من خرج غاضبًا ناقمًا. أما انطونيو فقد غادر الملكة مُزوّدًا بكلامها.

يا ليثُ سِرْ، يا نسرُ طِرْ، عُدْ ظافرًا، أو لا تعدْ

الفصل الثالث

في معبد بالإسكندرية؛ في حديقة المعبد في حجرة الكاهن ضمن المعبد. فشل انطونيو، فراره، انتحاره.

تصرّمت تلك الليلة الزاهرة، فأصبح انطونيو على معركة كان قد بدأها بالأمس وحال الليلُ دون إنجازها. وها أنَّ النصر الذي كان يحالف انطونيو في اليوم الأول غدا إلى جنب اكتافيوس. واقتناعه بهذه الحقيقة هو الذي استحثه إلى الفرار من وجه خصمه المتغلّب... فرّ ولجأ إلى حديقة المعبد في الإسكندرية حيث نُعيت له كليوباترا كذبًا، فانتحر بعد أن حاول عبثًا الفرار من الانتحار، وذلك على إثر انتحار صفيه أوروس.

هذا، وقد انتقل المشهد إلى داخل المعبد فرأينا كليوباترا في غرفة الكاهن أنوبيس تستعلم عن أفاعيه وسمومها... وانتهت بأن ابتعات منه «رقطاء» يرسل بها إليها في سلّة تين، إذا ما بات تاج مصر في خطر. وبينما هما على هذه الحال دخل أنطونيو إلى الهيكل فرأى كليوباترا حيةً تُرزق، ومات على إثر جراحه البليغة، بعد أن ودَّع حبيبته وداعًا صادقًا محزنًا.

الفصل الرابع

في القصر الملكي، في غرفة العرش، انتحار كليوباترا ووصيفتيها

كانت كليوباترا متكئة على شرفة غرفة العرش تناجي نفسها، وكانت شرميون وهيلانة في تلك الغرفة تبكيان، عندما دخل عليهنَّ حابي حاملًا سلالًا فيها الأفاعي تسترها ثمار التين... فتأهبت الملكة للانتحار، وبعثت تستدعي أياس المغني لينشدها صوتًا قبل الفراق، فامتثل هذا لأمرِ مليكته. وإذا قائد روماني يدخل معربًا للملكة عن مقاصد اكتافيوس من أنه سيبقيها على عرشها وسيظلُّ العرش وراثيًا. فأعربت هذه للقائد عن رغبتها في مشاهدة أكتافيوس فراح القائد يستدعيه... ثم طلبت أن ترى صغارها فتودّعهم قبل الانتحار ففعلت، واستغرقت في مناجاة طويلة محزنة. ثم تناولت الأفعى مهدّت لها من صدرها فلدغتها ورمت بها عنها، فتمثل بها وصيفتاها... يدخل، على إثر هذه الحوادث، الكاهن أنوبيس يرافقه حابي. فتضيع حيلهما في نجاة الملكة. إلاَّ أنهما ينجيان هيلانة وينصرف الثلاثة: أنوبيس إلى محرابه ليبكي مصر طيلة أيام حياته، وذلك إلى الحقول

حيث الصفاء والهناء... ثم يدخل اكتافيوس موافيًا موعد كليوباترا، فيشهد ما يشهد، فيودّع كليوباترا، وينصرف بين صراخ الأبواق والحناجر. أما أنوبيس فينذر الفاتحين بالشر ويختم الرواية بقوله:

قَسَمًا، ما فتحتُمُو مصر، لكنْ قد فتحتم بها لرومةَ قبرا!

صور تحليلية لأشخاص الرواية

كليوباترا

يصوّر المؤلف كليوباترا من حيث هي امرأة أولاً، وملكة ثانيًا، فلنظهر الأولى والثانية من الصورتين.

المرأة

لكليوباترا المرأة غيرُ مظهرٍ فلنعرض تباعًا صفات حياتها الخاصة، وما كان يملأها من عشق، واهتمام بالقراءة. وصفات حياتها العائلية وما كانت تبديه لأولادها وخدمها وزوّارها.

أما حياتها الخاصة فالعشق كان يسيطر عليها. فبأيّ مظهر أظهر شوقي عشيقة انطونيوس هذه؟

كانت كليوباترا، في المنزلة الأولى، جميلةً.

وقد اتفق أنطونيو ورجال القصر جميعًا على الإقرار بهذا الجمال الساحر الجذّاب الذي كان يؤثر في كل مَنْ يرى الملكة. وإنه ليطول بنا المجال إذا عرضنا لجميع الأبيات التي يصف بها شوقي جمال كليوباترا[٢٠٢].

وقد كانت كليوباترا تثق بجمالها، وبما فيه من قوة، وتغار على صيانته بدليل سؤالها أنوبيس عن مفعول سم الأفعى:

ولكن، أبي، هل يُصانُ الجمال؟

وهل يُطفأُ اللون؟

وهل يُبطلُ الموتُ سحرَ الجفونِ، ويُبلي الفتورَ ويُفْني الحَوَر؟

---

(٢٠٢) الصفحات ٦، ١٢، ٣٩، ٥٧، ٦٩، ٩٤.

أبي، والشفاة[٢٠٣]؟

وقد كانت كليوباترا من اللواتي يسترسلن في الشهوات، أقرَّت ذلك على نفسها في قولها:

ووجدتُها[٢٠٤] حبًّا يفيضُ ولذةً فجملتُ لذّاتِ الهوى أشغالي

وشهد عليها، في ذلك، الرأي العام؛ وهاك ما قاله حابي:

أيرضى أنْ يكونَ سريرُ مصرَ قوائمُه الدعارةُ والبغاءُ

وهي نفسها اختصرت كل هذا بكلام جاء فيه:

يقولون: أنثى أفنَت العمرَ بالهوى بهيميةُ اللذاتِ والشهواتِ[٢٠٥].

---

(٢٠٣) هذا بعض ما جاء عن جمال كليوباترا، فعلمنا أنه قائم على سحر جفونها (٦٩)، وحور عينيها (٦٩)، وبياض يديها (٣٩). وكان على شوقي، في نظري، ألا يكتفي بترديد كلمة «جمال» و«أنها جميلة» وهي «جميلة»، وإنما كان عليه أن يُظْهر إما بلسان أنطونيو، وإما بلسان زينون، وإما بلسان إحدى وصيفتيها أو أحد المفتتنين بجمالها، صفات ذاك الجمال بدقة وإتمام ليكون في ذلك مجالٌ لخيال الحاضرين. وكان عليه أيضًا أن يذكر، وإنْ تلميحًا، طول أنفها الذي ضُرب به المثل.

(٢٠٤) الضمير عائد للدنيا

(٢٠٥) وقد أحبّ واضعُ البحث الذي جاء في ذيل الرواية أن ينسب عفّةَ الهوى لكليوباترا فاستعان، في هذا الصدد، ببعض ملاحظات إن أُعمل النظر فيها شفّتْ عن ضعف وفساد بيّن المقدّمات والنتائج. وقال- فيما قال- إن حابي لم يتهم الملكة بهذه التهم الجارحة التي ذكرنا بعضها فيما سلف، إلا لأنه لا يعرفها، إذ كان يراها عن بعد في ضوء الإشاعة السائرة، وزاد أن حابي هذا قد عاد عن رأيه فيما بعد عندما عرفها عن كثب وقال: إن ديون الذي كان يشترك وحابي في نظرته الأولى إلى الملكة، لم يظلّ على رأيه الأول إلا لأنه لم يقترب منها ليرى ما رآه حابي في النهاية.

أما نحن فلنا من هذا برهانٌ يُفسد قول الناقد فنقول: إن حابي الذي كان يعيش في قصر الملكة كان يعلمُ حقَّ العلم الحياةَ التي كانت تحياها هذه، وكان يصرّح علنًا بما يعلمه عنها إذ لم يكنْ من داع لإخفاء ذلك. أما وقد وهبته أعزّ ما لديه في هذا الوجود: هيلانة، فرأى من حسن السياسة أن يكفّ لسانه عنها، وأن يبدّل بأهاجيه المدائح. ولنا في ثبات ديون، الذي لم يلقَ هبة من مليكته، برهانٌ على صحة ما نقولُ. فضلًا عن أن كليوباترا نفسها أقرت باندفاعها الكلي إلى اللهو والشهوات وكلّ ما من شأنه أن ينقض العفة وينافيها.

أما ماعدا ذلك فغرامها غرامٌ مازجته السياسةُ فنوّعت غاياته، إلا أنه على شيء من الإخلاص لأنطونيو، يشهد عليها قولُها للموت:

سِرْ بي إلى أنطونيو في نضرتي   ورواءِ جلبابي وزينةِ حالي

القراءة

وقد كان من مشاغل حياتها الخاصة القراءة. فكليوباترا مولعةٌ بالمطالعة، ولهذا أوجدت دارَ كتب كبيرة في قصرها جمعت فيها عددًا ضخمًا من المؤلفات القيمة. وقد ذكر لنا زينون، مدير مكتبة القصر الملكي، أن كليوباترا تأتي إلى المكتبة مرةً في النهار، وأنها تنسى كل شيء عند حلولها بين كتبها:

كلَّ يــوم تتجلّى ساعــةً   هنا، كالشمسِ في عزّ ضحاها

تدخلُ الدارَ، فتنسى مُلْكها   بلقاءِ الكتبِ، أو تنسى هواهــا

النزهات الحقلية

وكليوباترا هذه كانت تستطيب الإقامة في البراري والحقول وتكثر النزهات إليهــا. وقد غرست بيدها غيرَ مرة الأشجار والأزهارَ في حقلها المحبوب بسهول «طيبة».

وقد حبّبت إلى هيلانة وحابي العيشة القرويّة، في قصيدة طويلة مطلعها:

ولديَّ، اهجُرا القصورَ، فإني   قد وجدتُ النعيمَ فيها غريبا

حياتها العائلية

هذه صور أظهرناها في حياة كليوباترا الخاصة. ولكن لكليوباترا حياة عائلية رسمها شوقي بجلاء في روايته، وإليك تفاصيلها:

كانت كليوباترا أمَّ بنين:

بروحي، وإن لم تبقَ مني بقيّةٌ،   صغارٌ ورائي ذُوّقُ اليُتْم، نوّحُ

منهم قيصرون، أشارت إليه في قولها لأنطونيو:

أنتَ لروما، في غد،   وقيصرون بعد غد

وابنتان ذكرتهما أيضًا في قولها لوصيفتيها:

واعلما، بنتيَّ، أن البؤ   س والنُعمى ديون[٢٠٦]

أما موقف هذه الأم من بنيها فموقف جهاد في سبيلهم، فهي التي تسعى، وابنها صبيٌ بعدُ، لترقيه إلى عرش روما. وكليوباترا لها حنانُ الأمهات:

أذوبُ لبلواهم، وأعلمُ أنّني   حملتُ عليهم ما يجلّ ويفدحُ

وهي مستعدة أن تضحي بكل نفيس في سبيلِ سعادتهم إلا... الشرف:

وقد أشتهي عيشَ الذليلِ، لأجلهم،   فلا المجدُ يرضى لي، ولا النبلُ يسمحُ

وكليوباترا لا تنسى صغارها في صلاتها:

كاهــنَ الملكِ، ســلامٌ!   لا عدِمنــا بركــاتــك

صلِّ من أجلي،ولا تنسَ   صغاري في صلاتــكْ.

وفي العائلة غير الأولاد. هناك الخدم. فماذا هو موقف الملكة تجاه خدمها؟

كأن كليوباترا ليست بالملكة، وكأن خدمها ليسوا بالخدم. هذا خير كلام يمكننــا أن نظهر فيه ما كانت تبديه هذه من الدماثة واللين تجاه حاشيتها وخدمها أجمعين، فهــي إن عرّجت على مكتبتها حيّت الحاضرين قبل أن تُحيّا:

تحيّتي لأمناء المكتبه،   وشيخهم، أعلى الشيوخِ مرتبهْ

وإذ يدخل عليهم الكاهن أنوبيس، وهم في المكتبة، تعاجله بالتحية قبل أن يُحيِّي:

كاهنَ الملك، سلامٌ؟   لا عدمْنا بركاتكْ!

وهي تتحدث إلى أمناء المكتبة ووصيفتيها، كأنما تحدث أقرانها فتسرد لهم حــوادث الحرب البحرية التي شبّت في «أكتيوم»، وكيفية هربها وما سبب ذلك. وكليوباترا لا تجد فارقًا عظيمًا بينها وبين خدمها وإنما تحسبهم أقرباءها، إذ تقول لشرميون:

أنتَ لي خادمٌ، ولكن كأنّا   في الملمات أهلُ قربى وصَهْرِ

إنما الخادمُ الوفيّ من الأهل،   وأدنى، في حالِ عسرٍ ويسرِ

---

(٢٠٦) وقد أعلمنا التاريخ أنه لم يكن لكليوباترا غير هؤلاء: ولد ذكر، قيصرون رزقته من يوليوس قيــصر، وابنتــان كانتا نتيجة علاقاتها بأنطونيوس. ولم يذكر شوقي غيرهم، مجاريًا التاريخ في ذلك.

وقد لا تفرق خدمها عن أولادها قولاً وفعلاً. فانظر كيف أعادت حابي إلى حظيرة الأخيار، وكيف أغدقت عليه وعلى زوجه هيلانة خيراتها وانظر كيف تدعو وصيفتيها:

يا خادميَّ، بل ابنتيّ، تلطّفا   في البحث حتى تأتيا بأياسِ

واسمع كيف تخاطب الكاهن أنوبيس:

أبي، أنوبيس، أرجو

فيستعظم هذا ملاطفة الملكة له ويقول:

بلْ تأمرين مُطَاعة

هذا. وقد يعود الملكة في قصرها زوّار، وتحيي لرجالات البلاط والبلاد ليالي حافلةً ساهرة، فكيف تظهر هذه بين الزائرين؟

كسيدة من سراة الأوربيين في عصرنا الحاضر، فهي إن أقامت ليلة طرب كانت أولى المتمتعين بلهوها وطربها، فتشرب نخب مَنْ يشرب نخبها:

على حبّك، أنطونيو،   على الجيشِ، على مصرا!

تأخذ في طرف كل حديث وتميتُ الأحاديثَ التي من شأنها إزعاج جمهور الحاضرين:

اخيل: دعنا من غد   إنَّ غدًا توهمُ!

فلا تكنْ كداخل   على الندامى يلطمُ

أتيتهم مُنَادمًا،   لم تأتهم لينـدموا.

اليوم   شربٌ

وقد لاحظ حابي أنها قويّة البيان حلوة المحادثة، يصعب على سامعها إلاّ الاقتناع.

أما من حيث الدين فقد رغب صاحب النظرات التحليلية[٢٠٧] أن يجعل من كليوباترا ملكة متمسكة بدينها. أما نحن فننفي ذلك عنها لأنَّ هذه الصفة لا تجد ملائمة مع صفاتها الأخريات، وأن التدين لا يتفق واتباع اللذات والشهوات، ولأن ما يستند إليه الناقد لإثبات ما قدّم لا يبلغ بنا إلى هذه النتيجة. أجل إن كليوباترا تقول لأنوبيس:

---

(٢٠٧) راجع مصرع كليوباترا، ص ١٣٠.

صلِّ من أجلي، ولا تنسَ صغاري في صلاتكْ

ولكنها، وهي المحدِّثة الشهيّة التي تعطي لكل ما يسرّه، حدّثت الكاهن عن الـصلاة فكان له سروره كما أنها كانت بهجة أنطونيو في حديث غرامي، والشاعر بولا في حديث عن الشعر:

أمَّا ما ذكره الناقد من قولها:

هــذا مقــامُ صــلاتي،	**وهيكلـــي للـــضراعهْ**
ولـــي خطايـــا كثيـــرٌ،	**لا تبرحُ البـالَ ســاعهْ**
فادخــلْ، وصــلِّ لأجلــي	**فمنكَ تُرْجَــى الــشفاعهْ**

فصحيح. إلاَّ أنَّها لم تركن إلى الصلاة، في تلك الساعة، إلاَّ لأنهـا ضــاعت فــي الخلاص، كلُّ حيلها الدنيويّة.

وإذًا ليست كليوباترا متمسكةً بدينها، وإنما تعود إليه كما يعود مفلسٌ إلــى دفــاتره القديمة، وذلك عند الحاجةِ القصوى والاضطرار القوي...

الملكــة

يبقى أن نتحدث عن الملكة فنظهر ما أقره لها شوقي من الصفات لسياسة الملــك، ونبيّن خفايا سياستها.

أما صفات الملكة فجاء معظمها في هذا البيت الذي قالته تجاه تمثال إيزيس:

بنتُ الحياةِ أنا، وتشهدُ سيرتي، ما كنتُ من أمِّي سوى تمثالِ

فتقرُّ لنفسها الصفات التي نقرُها للحياة من رياء وخداع، من قسوة ولين، من رشد، وغيٍّ، إلى غير ذلك. وقد أتمت وصفَ نفسها بقولها للأفعى:

هلمّي عانقِي أفعى قصورٍ بها شوقٌ إلى أفعى التلالِ

وهي صفاتٌ شهد لها حابي إذ قال:

هيلانة، خليكِ من ذكرها[208]، حديثُ الأفاعي طويلُ المــدى

وزينون في قوله:

---

(٢٠٨) الضمير عائد لكليوباترا.

عليَّ تلوّت الأفعى، فهل لي من الأفعى ونكزتها نجاءُ؟

كليوباترا بنت الحياة، وكليوباترا أفعى قصور. هذا ما يلفت الأنظار إلى شخصيتها في الدرجة الأولى، ولها غير هذه الصفات:

أخصها الصبر والجلد، والفخر والثقة بالنفس؛ والإباء والجرأة. ومن صفاتها الحلم؛ من ذلك قولها لحابي:

ولكن لننسَ الذي قد مضى؛ فمثلكَ تابَ، ومثلي عَفا

وهي تكره التملّق، وتسيء الظن بالناس حتى التشاؤم. فتقول مخاطبةً الكاهن:

تكلّم، فليستْ سمُومُ الأرا قم، في الخبثِ، دونَ سمومِ البشرْ

ثم هي وطنية صادقة في حبّها لوطنها:

أموتُ، كما حَييت لعرشِ مصر؛ وأبذل دونَه عرشَ الجمالِ

وشهد أنوبيس على صحة ذلك:

سيقولُ بعدكَ كلُّ جيلٍ مُنصفٍ: ذهبتْ. ولكن في سبيلِ التاج

تضحّي في سبيله بكل شيء وتظهر كل ما لها من قوّة ودهاء. متلاعبة بـأنطونيو ويوليوس، وذلك قول اكتافيوس:

لعبتْ بانطونيو ويوليوس حقبةً، كما جاءَ بالمسحورِ أو راحَ ساحرْ

وقول انطونيو نفسه:

أخرجتِ أمري واختياري من يدي وتركتني نفسًا بغيرِ ملاكِ

ودليل طموحها ما قاله اكتافيوس في رثائها:

وأنتِ التي نازعتِ روما مكانَها وجرّت بناديكِ القيودَ القياصرْ

هذا، ما أطلعنا عليه شوقي من صفات الملكة، أما سياستها فكانت علــى قــسمين: سياسة داخلية تنظر فيها إلى شؤون المصريين ومصالح البلاد، وأخرى خارجية تــدرس فيها مصر ومكانتها بين الدول.

أما فيما خصّ سياستها الداخلية فكانت سياسة إصلاح: شجعت الزراعة في البلاد، وأدخلت تحسينات عظيمة على الجيش والأسطول خاصةً. فهي القائلة في مناجاتها للإسكندرية:

وشّيتُ بـرّكِ جـدولاً وخميلـةً، وكسوتُ بحـرَكِ عـدّة وشـراعَا

وأنـا اللبـاةُ، وقـد ملأتُـكِ غابـةً، وأنا المهـاةُ وقـد ملأتـكِ قاعـا

وقد رأيناها تغرس الأشجار والأزهار.

وكان خير مجلى لسياستها الخارجية بغضَها رومة الظاهر في الرواية كلها، بغضًا دفعها إلى أن تذلها، وتجعل سيادتها عليها، فاستخدمت لهذه الغاية سحر عينيها حكّمته في يوليوس قيصر وانطونيوس ونجحت؛ إلا أنها لم تبلغ منهما مشتهاها. فرأت أخيرًا أن تتبع سياسة التجزؤ فأقامت انطونيوس على اكتافيوس ورأت «شطرًا من القوم الروماني في عداوة شطر». وهكذا، في حسبانها، يتم ضعف رومة وتتمكن من بسط النفوذ إليها... إلا أنها ماتت انتحارًا قبل البلوغ إلى النتيجة.

هذا في الغرب، أما الشرق فقد كانت فيه المسودة وهي القائلة:

والشرقُ سلطاني الذي إكليله لي انعقدْ

وقال اكتافيوس في ذلك:

وداعًا عروسَ الشرقِ، كلُّ ولايةٍ، وإنْ هزّتِ الدنيا، لها الموتُ آخرُ

وهكذا. فقد أبدع شوقي في خلق هذه الشخصية وتصويرها إبداعًا لم يتوصل إلى أقلّه، في ما سوى هذه من رواياته التمثيلية.

أنطونيوس

لأنطونيوس غير مظهر: فهو قائد وجندي: قائد الجيوش، وجندي الحسان. وقد عرض شوقي هذين المظهرين في أقوال عديدة، ووضعها على شفتيه منها:

كانَ الملوكُ عبيدي، فصرتُ عبدَ الحسانِ

وهذا:

بطلٌ لم تظفرِ الحربُ به؛ في الهوى، تحتَ لواء الحبِّ، مات

وهذا:

قُدتُ الجحافلَ والبوارجَ، قادرًا؛ ما لي ضعفتُ، فقادني جفناك.

كلها أقوال تظهر أن أنطونيوس مزيج من القوة والضعف؛ قوّة محض في القسم الأول من حياته، إلى ما قبل تعلّقه بكليوباترا، وضعفٌ محض في القسم الثاني، بعد أن تعشَّق كليوباترا.

بطل لم تظفر الحرب به !! هو، لعمري، لنعم البطل! يجمع الناس على تقديره، من صفيّه أوروس:

رأيتُكَ، والحربُ، تبلو الكماة، فأشهد: كنتَ إلهَ الوغى

وقد كانَ سيفكَ غولَ السيوف، وكانت قناتُك غولَ القنا

وكنتَ، إذا الموتُ أفضى إليكَ، تحدّيتَه، فانثنى القهقرى.

إلى جنوده، إلى خصمه اكتافيوس، إلى كليوباترا نفسها، إلى كل مَنْ رأه أو سمع به. أفاضوا كلهم بوصف شجاعته في أبيات يطول بنا ذكرها.

هو انطونيوس القائد، انطونيوس المجاهد، فتى رومة الأبرُّ وسيفها الباتر. أما انطونيوس العاشق، فهو قبل كل شيء، كثيرُ الهيام، حتى يضعضعه. تشهد على ذلك أفعاله العديدة، المتناقضة وسموّ مركزه الحربي. أو ليس كذلك تركه ساحة القتال، وهربه ليلاً إلى كليوباترا؟

أو ليس خضوعًا للغرام أن يغتفر قائدٌ حربي لمخلوق خيانتين متواليتين به وبجيوشه؟ وهل أغراه بالانتحار سوى نبأ الانتحار كليوباترا؟

وإن صفات هذا المحب الإخلاصُ، فانطونيوس مخلص بحبه، وفيه قالت كليوباترا:

أيها الخالصُ ودًا، ليسَ ودّي بالمشوبِ

أيها الصادقُ وعدًا، ليسَ وعدي بالكذوب!

هذا هو المحارب، وهذا المغامرُ. إلا أن صفات هذا لا تذكرنا بصفات ذاك. فقد مُسخت فيه القوّة ضعفًا والشجاعة جبنًا. أجل إن انطونيوس العاشق لضعيف:

قشعريرةُ الخوفِ اعترتني، ولم تكنْ، إذا ما اقشعرت تحتيَ الأرضُ، تَعْتَري

وهذا الصادق حبًّا، المخلص فيه لم يكن يضير حبَّه أن تخونه مـــرّتين متـــواليتين فتعرّضه وجيوشه للقتل والانكسار.

وقد راح به ضعفه إلى إنكار جنسيته الرومانية، فاسمعه يجيب القائد الروماني عن سؤاله هذا:

أحقٌ مارك انطونيو س من روميّةَ تبرا؟

انطونيوس:

أجل اتبع مولاتي، ولا أعصى لها أمرا.

أما الجبن ففراره من المعركة البريّة خيرُ دليلٍ عليه، وقدذ كر هذا الفرار بقوله:

جلّلـــتُ نفـــسي بعـــار يبقـــى بقـــاءَ الزمـــانِ

لمـــا حملـــتُ جـــوادي على الفرار، ازدرانـــي.

وقد شهد لهذا الضعف، كما شهد لقوّته وشجاعته، قوم كثير. قال أحد قوّاده:

إلا أنه ليلٌ له ما وراءه غرامُك حيٌّ فيه، والمجدُ ميّتُ

وقال آخر:

فما المتدلّه السكّيرُ أهلاً لتنصرَهُ السيوفُ، إذا استُلّنا

وثالث:

لـــو كنـــتُ منـــه قريبًـــا لقلـــتُ فـــي أذن حبـــرًا:

حياتُـــــه فـــــي يديـــــه، أم فـــي يـــدي كليوبـــاترا؟

أكتافيوس

زجرتُ؛ فلم أسمعْ؛ فقاتلتُ مُكرهًا وفي الحرب؛ إن لم تردع السلمَ، زاجرُ

هذا هو أكتافيوس.

محارب عظيم! إلا إنه لا يفتشُ عن الحرب. وإنما هو متبعٌ القائل: «إن أردتَ السلمَ فأعدّ الحرب».

إن أكتافيوس، مُحاربًا، قرينُ انطونيوس. وقد قال فيه قرينه قولاً ذكرناه، منه:

ونــــأتي القـــلاعَ، فنحتلُّهـــــا، وإن بَعُــدتْ كـــالنجومِ القـــلاعْ

ونركزُ في السهلِ أرمـــاحَ رومـــا، ونُطلــعُ أعلامَهـــا فـــي البقـــاعِ

كان يعلم من هو ولا يتأخر في التصريح بذلك كما رأيت وترى في قولـــه لجنـــدي وقف حيال انطونيوس المنتحر:

تنحَ، أخا الجندِ، ما أنتَ والميت؛ لا يقربُ الشمسَ إلا شعاعٌ

وقوله:

وكُنَّا نُشيدُ لروما الفخا رَ ونجنِي لها النارَ من كلِّ قاعِ

وكانت في هذا القائد الروماني، رزانةٌ لم يفسدْها عليه شيءٌ.. أفما رأيتَه لا يـــركنَ إلى كليوباترا فيقرب بنفسه من انطونيوس، ليتحقق موته.

إلا أن هذا القائد الروماني هو غير «هوارس» كورنيل، فلم تنزع الوطنيةُ من قلبه كلَّ عاطفة إنسانية، فهو يقول مثلاً:

فمن حقـــي اليـــومَ، بـــل واجـــبٌ، علــــيَّ أقدّســــــه أن يُــــضَاع

أقبِّـــل مــــا قبّـــل الغـــارَ منـــكِ وأهتفُ: انطونيـــوسُ، الـــوداعَ!

ويقول:

مَحَا الموتُ أسبابَ العداوةِ بيننا؛ فلا النارُ ملحاحٌ، ولا الحقدُ ثائرُ

وإليك ما يفيدك أن هذا القائد العظيم لم ينجُ من حيَل النساء ومكرهنّ:

آلهـــــة الرومـــــان مــــاذا أرى؟ امــــرأة تـــسخرُ مـــن قائـــدِ

قد أبطلتْ كيـــدي، علـــى ضـــعفها، ولـــم تـــزلْ تـــسخرُ بالكائـــدِ

أنـــوبيس

كاهنٌ ورعٌ، جمع بين العلم والدين وكان علمه مقتصرًا- فيما يظهر- علـــى علـــم الحيوان، إذ هو خبيرٌ بالأفاعي والسموم الناتجة عنها والدرياق لمداواتها. وقال في ذلك:

أتيــتُ بهــنّ[٢٠٩] لــدرس الــسمو م، ولم أخلُ في علمها من نظــر

أداوي بهــــــا أو بترياقهــــــا، مُحــــبَّ الحيــــاة أو المنتحــــرْ

وقد لخّصت حياته في هذين البيتين:

أنوبيس: سيدتي تأذنُ في انسحابي؛

الملكة: (ضاحكة) إلى الأفاعي؟

أنوبيس: لا إلى المحرابِ

فقد قضى عمره بين أفاعيه... ومحرابه.

وقد ضمّ إلى علمه ودينه عاطفة الوطنيَّةِ الصادقة التي تجلّت ببغضه رومة وحبــه كليوباترا، أما بغضه لرومة فظاهر في قوله:

حابي، أحِيط القصرُ بالذئابِ، وبي من السخطِ ما بــي

ويُظهر اعتباره لكليوباترا فيقول:

ما يبتغي قيــصرُ مــن أســيرته، إن التــــي أعـــدّها لزينتــــه

ماتت، ولم تنــزلْ علــى مــشيئته بورك في النبــل وفــي عقيلتــه!

وإن الذي يدلنا على أن وطنيته لا تتوقف عند بغض رومة واعتبار كليوباترا قوله:

يمينّــا بـــازيس، احملهـــنّ[٢١٠]، إليك، ولو في سلالِ الخــضرْ

إذا بـــات فـــي خطـــرِ تــــاجُ مصر، سبقتُ إليــكِ بهــنَّ الخطــرْ

حيث يقدّم منفعة مصر على مصلحة كليوباترا.

وقوله:

بنتي، رجوتُــك للــضحيّةِ والفــدا، فوجدت عندكَ فوق ما أنــا راجــي

سيقولُ بعدك كــلُّ جيــلٍ مُنــصف: ذهبتْ، ولكن فــي ســبيلِ التــاجِ!

ثُمَّ أو لسنا نرى الوطنيَّةَ الحرةَ الصادقة تتدفق من قوله هذا الذي ختم به الرواية:

---

(٢٠٩) أي بالأفاعي.

(٢١٠) أي الأفاعي.

أكثـــري، أيهـــا الـــذئابُ، عـــواءً وادعي في البلاد عـــزًّ وقهـــرا

قسمًا، مـــا فتحـــتم مـــصر، لكـــن قد فتحـــتم بهـــا لرومَـــة قبـــرا

عشيق هيلانة. أحبّ هيلانة فجاء حبه مقرونًا بشيء من الاعتبار... وحابي يبغض الملكة. فهو مثالٌ حيٌّ للمقرّبين من الملوك والأمراء والسلاطين. فهـم، إن لـم يُغْمَـروا بالهدايا والعطايا، تذمروا وتشكوا، وربّما تعدّوا ذلك إلى الحقد والنميمة... وسـرعان مـا تنقلب شكواهم إلى ابتسامة رضى، وحقدهم ونميمتهم إلى صفاء، وثنـاء، إذا مـا أنـدت السلطة عليهم... هكذا هم المقرّبون من الملوك، وهكذا هو صاحبنا حابي. فاسمعه يـذكر الملكة في حالة تذمّره:

هيلانـــة، خلّيـــكِ مـــن ذكرهـــا؛ — حديثُ الأفاعي طويـــلُ المـــدى

أترضى أن يكـــونَ ســـريرُ مـــصرَ — قوائمـــه الـــدعارةُ والبغـــاءُ؟

واسمعه الآن في حالة صفائه:

تداركَتْنَا أبـــرُّ المالكـــات بـــه[٢١١] — وأشرفُ الناسِ إحساسًا ووجدانا

وإننـــي اليـــوم أبكيهـــا وأنـــدبُها — ولا أقيسُ بها في الطُّهرِ إنـــسانا

فأين هذا من ذاك؟ وقد لاحظت هيلانة هذا الانقلاب فقالت:

حابي، عرفتَ الخلالَ الطيباتِ وأندبُها — وكنتَ أمسِ أقلَّ الناسِ عرفانا

ثم ألم يكن عند حابي شيءٌ من الدهاء إذ اكتشف خبايا زينـون وفـضح أمـره؟ (ص٨)

هيلانة وشرميون

وصيفتا كليوباترا. كانتا على جانب عظيم من المحبة والأمانة لمليكتهما فهذه هيلانة تقول لحابي حبيبها:

فلو كنتَ وحدكَ شغلَ الفؤا — دِ لهانَ البلاءُ، وقلَّ الهنا

ولكنْ حقـــوقُ كِلوباطرة — . . .

(٢١١) البستان.

ثم. أفليس فيما أشاعته شرميون كذبًا عن الانتصار ما يدلُ علـــى هــذه المحبـــة؟-وانتحارهما؟!!

ونحن نعلم أن كليوباترا قابلت محبّة وصيفتيها وأمانتهما بكثير من الحنوّ، كما رأينا، إذ باتت لا تدعوهما إلا بابنتيها:

إنَّما الخادمُ الوفيُّ من الأهلِ وأدنى، في حالِ عسرٍ ويسرِ

أو لا تُعَد مظهرًا من مظاهر تلك المعزّة هبة البستان لهيلانة؟

زينـــون

أمين مكتبة قصر كليوباترا. أحبَّ الملكة في سرّه. فأضناه حبه، ولم يستطع كتمانه. لزينون ما لرجالِ البلاط من الصفات أهمها إكثار الثناء على أعمال الملــوك والإطنـــاب بمدحهم:

تمنيــــتُ رأســـينِ لا واحـــدًا، إذا مـــسّتِ الأرضَ هـــامُ الرجـــالِ

أطـــأطئُ رأسًـــا لمجـــدِ النبـــو غِ، واخفضُ رأسًا لمجـدِ الجمـــالِ

ويجدر أن نلاحظ أننا لم نرَ في أفعال الرجلِ كلِّها مبررًا لقول أنشو فيه:

أمـــا يُغْنيـــه عـــن رأســـين رأسٌ فيـــه وجهـــانِ:

فحينًـــا هـــو مـــصريٌّ وحينًـــا هـــو يُونـــاني

وفـــي مجلـــسِ يوليـــوس وانطونيـــوس، رومـــاني

وإن لاقـــى أغـــا القـــصرِ فنـــوبيٌّ وســـوداني؟

أوروس

صفي انطونيوس. فيه لسيده ما في شرميون وهيلانـــة مـــن المحبـــة والإخـــلاص لمليكتهما... وهو أيضًا قد انتحر أمام مولاه. وقد أغضبه تقدير مولاه حبه لـــه بالأشـــياء المادية إذ وهبه سيفه وأثوابه ودرعه ومغفره، إن قتله، فأجاب:

معـــاذَ خـــلالَ البـــرِّ، مـــولاي اعفنـــي فليس يدي تقوى، ولا السيف يجتـــري

أتجعلُ فـــي الميـــزانِ حُبِّـــي وطـــاعتي وشتّى عروضٍ مـــن ثيـــابٍ وجـــوهرِ؟

لقد جادَ لي بالـسيفِ والـدرعِ قيـصرٌ (يطعن نفسه بخنجر)

وجدْتُ بأيامِ الحياةِ لقيصرِ

أولمبوس

طبيب روماني في بلاط كليوباترا، وجاسوس اكتافيوس لدى انطونيوس. قام بمهمته خيرَ قيام، وتمكن من إقناع انطونيوس بانتحار كليوباترا إقناعًا جلب له الانتحار.

أنشو، غانميز، حبرا، أياس، بولا

مضحك الملكة، وساقيها، وعرّافها، وشاديها، وشاعرها... ظهورا كلُّهم في الليلة الراقصة التي أحيتها كليوباترا في بلاطها إكرامًا لأنطونيو... فقام كل منهم بواجباته... وقد تجلّت نكتة أنشو في غير موقف، وأطرب إياس وبولا هذا في إنشاده وذاك في شعره... أمَّا حبرا فقد كان عرّافًا بإبهامه وكشفه الغامض للغيب...

* * *

هذه رواية، كما ترى لم تخل من نقصٍ أبديناه في عرض بحثنا. فلها، من حيث التنسيق، ما لرواياتِ شوقي أجمع، من فسادٍ واضطراب. وذلك أن تنسيقها الخارجي لم ينجْ من المناظر النافلة حلَّت في فصلها الأول فأفسدته. وهي لم تتحرّر أيضًا من نقائص التنسيق الداخلي إذ نرى الفصل الثاني منها، (من ص ٣٣ إلى ص ٥٠) الذي جرت حوادثه في القصر الملكي حيث أُقيمت ليلة الطرب، حائلاً دون متابعة العمل وإنجازه. ومن ذلك مشهد حابي وهيلانة إذ يشوّهان وقع انتحار الملكة بمحاورة غرامية أقل ما فيها أنها خارجةٌ عن الموضوع.

أما من حيث الأخلاق فأنا لا أشك في أن شوقي أفرغ في تصوير شخصيات هذه الرواية كل ما في جعبته من فنّ وإبداع، غير مُبقٍ على شيءٍ لما يتبع.

وأمَّا الشعر في هذه الرواية فحدّثْ عنه ولا حرج. فالشاعر يبدع في قصائده الطوال إبداعًا لم يتوصل إليه في غير رواياته التمثيلية:

روما، حنانك! واغفري لفتاكِ أوّاه منكِ وآه ما أقساك

اليومَ أقصر باطلي وضلالي وخلت كأحلامِ الكرى آمالي

ولم يكن أقل منه إبداعًا في المحاورات الشعرية... فقد أخضع الشعرَ لكل نوع من أنواع العاطفة. وليست رواية «**مصرع كليوباترا**» الوحيدة من هذا القبيل، وإن امتازت عن رفيقاتها جودةً من حيث متانة اللغة وإحكام الشعر.

والآن نسدل الستار على شوقي ومسرحه واعدين بالعود إليه، أول فرصة تعرض، لدرس شعره الغنائي حيث نرى سموًّا وهبوطًا، ابتكارًا وتقليدًا، وحيث نجد ما يغتفر له هفواته المسرحية العديدة.

لقد حلَّق في الغناء وهوى في التمثيل، وهذا طبيعي عند أمثال شاعرنا، لأن التمثيل يتطلَّب درسًا، والتمثيل يتطلب مطالعة واسعة، والتمثيل يتطلَّب وقتًا للتأليف، وعملاً جديًا وجهادًا قويًا... وشوقي لم يكن من أصحاب الدرس والمطالعة والعمل والصبر. فأخفق حيث لمع مَنْ هم دونه عبقريةً ونبوغًا، وأجاد حيث أخفق أولئك، فبقيت له منزلته الرفيعة بين الشعراء الغنائيين... وهذه روايات شوقي التمثيلية، إن كان لها من فضل على شهرة صاحبها ففي أنها استفزته، في بعض المواقف الرائعة، إلى نظم قصائد يمكننا أن نقول عنها بحق إنها دعامة شهرته «الغنائية».

وفيها يكون لأنصاره البرهان القاطع بتفوّق شاعرهم... وهي، على قلَّتها تعوض عن الكثير ممَّا خلَّفه لنا شوقي في «شوقياته» من مراثٍ ومدائح.

١. «نجيب حبيقة» (١٨٦٩- ١٩٠٦) كاتب وناقد، قام بالتدريس في عدة مدارس في لبنان منها كلية القديس يوسف. وهو شاعرأيضًا، وله مقالات أدبية ونقدية منها ما نشر بمجلة المشرق، وله أيضا عدد من الروايات المعربة منها «الفارس الأسود»، و«شهيد الوفاء» و«جريدة لبنان» و«الشقيقتين».

٢. لمزيد من التفصيل، انظر: لويس شيخو: تاريخ الآداب العربية (١٨٠٠- ١٩٢٥)، الطبعة الثالثة، دار المشرق، بيروت ١٩٨١،ص – ص ٣٣٢ - ٣٣٣

٣. هنري لامنس (١٨٦٢- ١٩٣٧) مستشرق بلجيكي وراهب يسوعي، كان يعمــل بتدريس التاريخ الإسلامي بالكلية اليسوعية ببيروت، وله مؤلفات كثيرة في مجال التاريخ والآثار الإسلامية والسيرة النبوية، وهي جميعًا بالفرنسية، ومنها: «مهــد الإسلام» و«مكة عشية الهجرة»، و«المعابد قبل الإسلام فــي غــرب الجزيــرة العربية» و«دراسات عن عصر الأمويين»، وغيرها. ولمزيد من التفصيل، أنظر: عبد الرحمن بدوي: موسوعة المستشرقين، الطبعة الثالثة، دار العلــم للملايــين، بيروت ١٩٩٣، ص – ص ٥٠٣ - ٥٠٥

٤. سورة التوبة، الآية ٩٧.

٥. سورة الأنبياء، الآية ٥٧.

٦. سورة الحج، الآية ٣٠.

٧. سورة الشعراء، الآيات ٧٠- ٧٣، ٧٧.

٨. سورة العنكبوت، الآية ١٧.

٩. سورة المائدة، الآية ٩٠.

١٠. ســورة الحج ، الآية ٣٠ .

١١. الآيات التى يشير إليها المؤلف في هذا الهامش هى على الترتيب :
الآية ٦ من سورة آل عمران، والآية ٦٤ من سورة غافر، والآية ٢٤ من ســورة الحشر،
والآية ٣ من سورة التغابن. ومن الملاحظ أنه أخطأ في تحديد رقمى الآيتين الأوليين .

١٢. للتعريف بهذه المسرحيات انظر الصفحات التالية مـن «معجـم المـسرحيات العربيـة والمعربـة».: ٢١٦، ٥٩٧، ٥٢٣- ٥٢٤، ٢٤٥، ٥٤٨، ٣٢٦، ٢١٥، ٢٢٢، ٤٩٣- ٤٩٤، ٢٥٤، ٥٢٠- ٥٢١، ٤٩١، ٣٠٩- ٣١٠.

١٣ويجدر أن نلحظ أن مسرحية «**حزب الاغتراب**» لقيصر الخوري، عنوانها في هذا المعجم «**حرب الاغتراب**».

١٤يوسف أسعد داغر: معجم المـسرحيات العربيـة والمعربـة (١٨٤٨- ١٩٧٥)، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، ١٩٧٨.

الهـــوامـــش

رقم الإيداع
٢٠٠٦ / ١١٣٢٣
دار الزعيم للطباعة الحديثة
ت: ٥٨٧١٤٣٤